WOLFGAN KAYSER

INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA LITERARIA

CUARTA EDICIÓN REVISADA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA LITERARIA

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN ALEMANA

El presente libro es una introducción a los métodos que ayudan a comprender una creación literaria como obra de arte. La investigación de los últimos decenios ha trabajado predominantemente con otras miras. Buscaba las relaciones de la obra con fenómenos extrapoéticos y creía encontrar aquí la verdadera vida, de la cual no veía en la obra más que un simple reflejo. La personalidad de un poeta o su concepción del mundo, un movimiento literario o una generación, un grupo social o un paisaje, el espíritu de una época o el carácter de un pueblo, en una palabra, problemas e ideas... tales eran los poderes vitales a cuya proximidad se trataba de llegar a través de la poesía. Por justificados que estos métodos sean todavía y por muy fecundos que resulten, hacen insoslayable la cuestión de si por tales vías no se pasa por alto la auténtica tarea de la investigación. Una poesía no vive ni crece como reflejo de otra cosa, sino como estructura lingüística completa en sí misma. Según esto, la tarea más urgente de la investigación debiera ser determinar las fuerzas lingüísticas creadoras, comprender el alcance de su cooperación y hacer claramente visible la totalidad de la obra individual.

Durante el predominio de los métodos orientados en otro sentido no faltaron investigadores fieles a su verdadera misión. Pero sólo desde hace un decenio han vuelto a cobrar amplitud e importancia tales esfuerzos, aunándose y organizándose en revistas, congresos y escuelas, de suerte que la profecía de entonces es ya realidad: un nuevo período de la historia de la investigación literaria ha comenzado. Y, al mismo tiempo, parece justificada la esperanza de que, desde el recobrado centro del trabajo dirigido hacia lo

poético-lingüístico, también la historia de la literatura alcanzará normas nuevas.

Así, no parece prematuro intentar una introducción a los problemas y métodos de la investigación literaria. La estructuración de este libro se ha ordenado sin violencia; después de una exposición de las cuestiones filológicas previas, se describen, en una primera parte, los fenómenos elementales incluidos en los cuatro estratos del contenido, del verso, de la lengua y de la estructura. En la segunda parte, estos fenómenos son liberados de su rigidez y aislamiento y referidos a los correspondientes centros dinámicos y sintéticos del contenido, del ritmo, del estilo y del género. A medida que avanza el libro se descubre también su mutua delimitación, hasta que, por fin, en el último capítulo se tornan visibles la cooperación de todas las fuerzas y la cerrada unidad de la estructura lingüística. En efecto, al método aquí seguido le es posible superar la al principio inevitable desmembración de la obra individual mediante la restauración final de su totalidad. El continuo movimiento hacia este fin es quizá lo que distingue a nuestro intento de los libros, temáticamente afines, de Walzel, Winkler, Ermatinger, Petersen y otros.

Parecía necesario mostrar también al lector el manejo de los instrumentos teóricos. Con este fin hemos añadido a nuestro estudio algunas interpretaciones, a veces en forma de excurso. Los ejemplos han sido en estos casos, y también para las referencias del texto, tomados de las literaturas germánicas y románicas, y, en ocasiones, de la poesía griega y latina. Si con esta amplitud se establece una nueva diferencia frente a otras introducciones, se debe a la convicción de que no hay ciencias nacionales de la literatura, pues las fuerzas que constituyen la estructura lingüística de la poesía, así como sus formas, son casi en todas partes las mismas, y la erudición auténtica hace que la comprensión de la obra particular extienda sus raíces por campos dilatados. La historia misma de la literatura nos hace ver cada vez más claramente la trabazón y los comunes fundamentos de las literaturas europeas. Es posible que también aquí nos encontremos en medio de una transformación fundamental de las ideas y de los métodos. Ernst Robert Curtius ha combatido en el capítulo de introducción a su libro *Europäische*

Literatur und lateinisches Mittelalter la "repartición de la literatura europea entre unas cuantas filologías desvinculadas" —y no sólo en lo que atañe a la Edad Media—, y ha pedido, en cambio, que se dirija "la mirada hacia el conjunto". Con su obra ha puesto, para la historia de la literatura, un hito como el que representa para la ciencia de la literatura *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, de Emil Staiger. Desde ambos puntos de vista resulta, pues, necesaria una mayor amplitud de la perspectiva. Crear ambiente para ello es una intención secundaria del presente libro.

A esto contribuye también la bibliografía, que al mismo tiempo debe completar el panorama que ofrece la investigación actualmente. Las bibliografías de esta clase son siempre precarias; lo son especialmente en estos años en que la seguridad de la información bibliográfica y el poder ver las novedades resultan un juego de azar. Mas, por otra parte, estas mismas dificultades nos hicieron pensar que un apéndice bibliográfico no sería inútil, aunque sean muchas sus lagunas y poca su garantía. El autor agradece las muchas ayudas que ha recibido, y pide excusa para sus deficiencias.

Además de su carácter de introducción, el libro quisiera aportar una contribución independiente a ciertos problemas. Las sugerencias recibidas por el autor son inestimables. Al intentar recordarlas, su pensamiento se detiene principalmente en dos estaciones: la época de aprendizaje en Berlín, bajo la dirección de Julius Petersen, y los tiempos de docencia en Leipzig, cuando, en sus periódicas reuniones con André Jolles, fueron proyectados en común muchos caminos nuevos.

De este libro aparecerá al mismo tiempo una edición portuguesa, reelaborada sobre todo en lo relativo a los ejemplos, y en cuya redacción el autor se ha visto apoyado por un generoso estipendio del "Instituto para a Alta Cultura" del Ministerio de Educación Nacional portugués, al cual quiere expresar también aquí su sincero agradecimiento.

Lisboa, julio de 1948.

WOLFGANG KAYSER.

PRÓLOGO A LA VERSIÓN ESPAÑOLA

La versión española de este libro se basa principalmente en la edición portuguesa, aunque algunos pasajes han sido traducidos directamente de la edición alemana, y otros, redactados expresamente por el autor para la española. Mientras se llevaba a cabo la traducción, apareció la segunda edición alemana, que ha sido tenida en cuenta al dar a nuestra versión los últimos toques. Pero en ninguna de las redacciones del libro hay cambios sustanciales. Las diferencias más notables se encuentran en los ejemplos aducidos. En la redacción alemana predominan, como es natural, los ejemplos de las literaturas germánicas, mientras que en la portuguesa abundan los de la literatura del país vecino. En la versión española hemos procurado ampliar la representación de nuestra literatura, sin ser excesivamente rigurosos en la supresión de textos portugueses. La sustitución no sólo era difícil en muchos casos, especialmente cuando el texto va seguido de análisis más o menos amplio, sino también innecesaria en un libro destinado a un público para el que la lectura de textos portugueses no implica ninguna dificultad. Cuando alguna pequeña adición en el texto nos ha parecido conveniente, la hemos puesto entre corchetes.

Los ejemplos ingleses y sobre todo los alemanes, menos accesibles a nuestros lectores, van generalmente acompañados de traducción española. La norma de estas traducciones ha sido siempre la fidelidad; así lo requería el carácter didáctico del libro y la finalidad de los ejemplos. Que esta cualidad sirva para compensar la ausencia de otras virtudes.

M.ª D. MOUTON Y V. G.ª YEBRA.



INTRODUCCIÓN

ENTUSIASMO Y ESTUDIO

El estudio de la literatura exige en quien se dedica a él ciertas dotes teóricas. Sin la facultad de aprehender los problemas teóricos como tales, de comprender los métodos científicos con que se logró su solución, y aun sin la posibilidad de aplicarlos por sí mismo a la resolución de nuevas cuestiones, queda vedado para siempre el acceso a la ciencia de la literatura. Ésta exige todavía, como todas las demás ciencias, particular vocación para el objeto inmediato de su estudio. Sin sensibilidad especial para el fenómeno poético, resultarían vanas y estériles todas las nociones de la ciencia de la literatura y faltaría la verdadera comprensión, la que nos habilita para dominar por completo un asunto. Esta facultad, que nos permite darnos cuenta de lo que hay de específico en la obra poética, se manifiesta generalmente por un gran entusiasmo; entusiasmo que, incluso en el joven estudiante que se dedica con seriedad al estudio de la literatura, sobrepasa casi siempre al interés teórico. Y muchas veces no es sólo síntoma de receptividad artística, sino también señal de productividad latente, que no espera más que el contacto teórico con la obra poética para despertarse. Pero, cuanto más profundo es el entusiasmo por los asuntos literarios, tanto mayor suele ser la decepción para el principiante.

Al comienzo, el estudio no va encaminado a comunicar las emociones estéticas y hacerlas más profundas; al contrario, parece que no le importan. Los caminos que recorre la enseñanza teórica conducen lejos de la esencia de la poesía. En vez de deleitarnos con la

belleza de un poema, es necesario contar sílabas y acentos, investigar y estudiar el esquema de la rima, detenerse en palabras aisladas, cuya aparente facilidad de comprensión se ve complicada por la paciente investigación de la época de su aparición y de la frecuencia de su uso en otras obras del mismo autor o en las de sus contemporáneos. En vez de entregarnos sin reserva a la fuerza y a la violencia de un drama, se hace necesario analizarlo y disecarlo hasta que aparentemente ya no queda en él rastro de vida.

Entonces ocurre con frecuencia que la desilusión se transforma en acusación contra las ciencias del arte, que debilitan la sensibilidad artística e incluso llegan a destruirla. Sólo más tarde, continuando este estudio, se reconoce cómo realmente se hace más profunda la receptividad y la comprensión de las cosas literarias. Del mismo modo que un entendido en música "comprende" una fuga mejor que un profano, para el cual no es más que una serie de sonidos, así también quien tiene un conocimiento profundo de la literatura entiende la obra de un poeta mejor que aquel para quien no pasa de ser una atracción pasajera. Esta atracción tiene, en general, un marcado carácter subjetivo, mientras que el otro camino intenta penetrar en la índole de la obra misma.

Trátase, ciertamente, de una tentativa. El intérprete literario, aunque procure ser lo más objetivo posible, nunca podrá prescindir de su individualidad, ni de su época, ni de su nacionalidad. La historia de las interpretaciones de la obra de Shakespeare es uno de los capítulos más ilustrativos de la historia espiritual de Europa. Todo esto, sin embargo, no se opone a la licitud y a la necesidad de una comprensión lo más adecuada posible de los textos literarios.

Todo el estudio teórico de la obra poética está inicialmente al servicio del importante y difícil arte de saber leer. Sólo quien sabe leer bien una obra está en condiciones de hacer que los demás la entiendan, es decir, de interpretarla con acierto. Y quien es capaz de leer bien una obra puede satisfacer las exigencias inherentes a la ciencia de la obra poética. Por otra parte, para estar en condiciones de responder a todas las cuestiones acerca de la esencia y significado del estudio literario, se impone el riguroso conocimiento de los objetivos que deseamos alcanzar y de los métodos adecuados.

EL OBJETO DE LA CIENCIA DE LA LITERATURA

Hay ciencias que son correlativas a un determinado círculo de objetos. Por ejemplo: todo lo que pertenece al mundo de los sonidos está incluido en la ciencia acústica. Hay, en cambio, objetos que caen dentro del campo de acción de diversas ciencias. Un bosque puede ser objeto de la botánica, de la geografía, de la economía nacional, etc. La unidad de cada ciencia está, pues, constituida por una perspectiva especial.

La ciencia de la literatura parece indicar su propio objeto con el término *literatura*. Pero ¿qué quiere decir "literatura"? De acuerdo con el significado de la palabra, abarca todo el lenguaje escrito. Es innegable, sin embargo, que hay también otras ciencias que tienen por objeto, en su totalidad o en gran parte, textos "literarios". Más aún: un texto jurídico o religioso, un diccionario, una carta comercial, etc., no pertenecen, evidentemente, al número de los objetos de la ciencia de la literatura. Por otra parte, si esta ciencia posee objetos propios y no está constituida sólo por perspectivas especiales y homogéneas, estos objetos tienen que formar un grupo más restringido dentro de la "literatura". El siglo XVIII delimitó claramente uno de estos círculos, al que denominó "poesía"; el verso marcaba la línea divisoria, y el que hacía versos era vate o poeta. Todavía Schiller llamaba al autor de novelas "medio hermano" del poeta. Pero en el siglo XVIII se acumulaban también dudas acerca de si el verso era un verdadero criterio, si sería capaz de distinguir la producción poética de la no poética. Para los románticos alemanes, las leyendas y las novelas son los géneros "poéticos por excelencia", y Shelley formula esta frase: "The distinction between poets and prose-writers is a vulgar error". Realmente, en la actualidad, para nosotros, prosistas como Flaubert, Dickens, Keller, Gabriel Miró, Eça de Queiroz, etc., se emparejan con los autores de versos. Que un drama esté escrito en verso o en prosa nos parece, con razón, indiferente para su esencia como obra poética. Sería absurdo reconocer cualidades de obra poética sólo a la versión de *Iphigenie*, de Goethe, escrita en verso, negando para

siempre el título de poema al *Frei Luiz de Sousa*, porque su autor, después de algunas dudas, se decidió por la prosa; o dividir las comedias de Molière en un grupo poético y otro apoético, o también, en el caso de Shakespeare, eliminar parte de las escenas. Gran parte del público de un teatro ni siquiera nota si un drama se representa en verso o en prosa (esto ocurre tanto por culpa de quien lo escucha como de quien lo representa). En cambio, no podemos considerar auténticos poemas obras eruditas versificadas, como *De rerum natura*, de Lucrecio, las crónicas rimadas de la Edad Media o los ensayos en verso. A partir del Romanticismo, los términos "poesía" *(Dichtung)* y "poeta" *(Dichter)* han sufrido una gran evolución en su significado intrínseco, por un proceso mucho más rápido en las lenguas germánicas que en las románicas. Las obras poéticas en prosa o en verso están muy próximas entre sí, mientras que, para nuestra manera de sentir, se hallan totalmente alejadas de un texto jurídico o científico. Para marcar la línea divisoria no basta que unas obras sean producto de la fantasía y otras no. También el hombre de ciencia necesita fantasía, y ¿quién osará afirmar que la fantasía de un historiador es verdaderamente inferior a la de un poeta que escribió una novela histórica o reelaboró un tema literario ya muchas veces tratado?

Por este camino es imposible formular un criterio que permita la delimitación de un círculo más estrictamente "literario". Para conseguir esto, hay que partir del siguiente principio: (todo texto literario (en el sentido más amplio de la palabra) es un conjunto estructurado de frases, fijado por símbolos. Las frases, alineadas unas tras otras en el texto de los ejercicios de una gramática para el estudio de cualquier regla, no forman un conjunto estructurado; por lo tanto, no constituyen un texto literario.

El conjunto estructurado de frases es portador de un conjunto estructurado de significados. En la naturaleza de la lengua reside la posibilidad de que las palabras y frases "signifiquen" algo. Pero llegamos al punto en que se revela la particularidad del texto literario-poético.

"Es una tarde serena"... esta frase, podríamos considerarla, tal vez, como parte de una conversación banal entre dos personas que hablan del tiempo y de lo que van a hacer. Los significados

se refieren, en este caso, a realidades que existen independientemente del que habla. (Realidad, aquí, no indica sólo objetos perceptibles sensorialmente, sino también nociones abstractas y objetos ideales del lenguaje matemático, como punto, línea, triángulo, etc.). En nuestro ejemplo se trata de hechos absolutamente reales: hoy, en este día, la tarde está serena. Sin embargo, si leemos estas palabras en el punto en que están insertas, es decir, como primer verso de una poesía de Zorrilla, debemos interpretarlas de forma totalmente diferente, so pena de falsear su sentido. Los significados de las palabras no se refieren a hechos reales. Al contrario, los hechos adquieren aquí un no sé qué de extrañamente irreal: al menos, una existencia peculiar, absolutamente diversa de la realidad. Los hechos o, mejor diríamos, la objetividad (que, naturalmente, abarca también seres, sentimientos, acontecimientos) existe sólo como realidad evocada por estas frases poéticas. Las frases del poema tienen la capacidad de provocar su propia objetividad. Acerca de la tarde del día tal o cual podemos hacer innumerables observaciones. La objetividad en aquel verso está constituida por las frases que la producen, y la ligazón en este caso es tan estrecha que el mundo del poema sería totalmente diverso si alterásemos lo más mínimo en el lenguaje, por ejemplo la colocación de las palabras, el ritmo, el sonido, la medida del verso.

Logramos así dos criterios para distinguir, dentro de la "literatura" en su acepción más amplia, un círculo más estrecho. Son estos: la capacidad especial que tiene el lenguaje literario para provocar una objetividad *sui generis*, y el carácter estructurado del conjunto, por el cual lo "provocado" se torna una unidad. Todo cuanto en aquella poesía de Zorrilla ha de surgir aún queda dentro del horizonte trazado por el primer verso.

El círculo así delimitado puede designarse con una expresión usada desde hace mucho: "Bellas Letras" *(Belles Lettres)*. En ciertos casos es difícil trazar la línea divisoria. Aunque reconozcamos francamente esta dificultad y admitamos que es fácil la invasión de una zona por la otra (¿cuántas veces no sustituimos la imagen que conservamos de un paisaje, de una ciudad, por la imagen que nos sugiere la obra?, y ¿quién no ha leído alguna vez una poesía como si fuese escrita expresamente para su situación

en aquel momento?) esto no quiere decir que sea ilícito hablar de las Bellas Letras como de un círculo especial. En cuanto al verso, que hubo de ser destronado como criterio exterior, se le ha restituido toda su dignidad. Sus innegables afinidades con las Bellas Letras se explican por energías peculiares del verso, que ayudan a provocar una objetividad especial. En el primer verso del poema de Zorrilla vemos cómo el ritmo, la medida y la cadencia colaboran en la construcción y caracterización del mundo poético.

Es, pues, legítimo afirmar que las Bellas Letras son el objeto especial de la ciencia de la literatura, y que, frente a los otros textos, este objeto se presenta como algo suficientemente diferenciado.

Contra este punto de vista han surgido algunas objeciones. El más apasionado defensor de una delimitación más restringida del objeto es el filósofo italiano Benedetto Croce, que nos expone con gran claridad sus ideas en la obra *La Poesia. Introduzione alla Critica e Storia della Poesia e della Letteratura.* Croce separa rigurosamente la poesía de la literatura. La "espressione letteraria" es un fenómeno de la civilización y de la sociedad, lo mismo que la cortesía. Consiste en la armonización de las "espressioni non poetiche" (como "le passionali, prosastiche e oratorie o eccitanti") con la "espressione poetica". La literatura no posee, pues, sustancia propia; es simplemente la hermosa vestidura de lo sentimental-subjetivo, de lo discursivo, de lo recreativo y de lo instructivo: las cuatro clases de literatura admitidas por Croce. Podríamos aceptar esta clasificación. Sin embargo, quedamos sorprendidos al conocer todo lo que, según Croce, no pertenece a la Poesía y está separado de ella por un abismo. Entre los excluidos no figuran sólo oradores, científicos, y; sobre todo, historiadores; aparecen también Horacio, Fielding, Scott, Manzoni, Victor Hugo, Schiller con su *Guillermo Tell*, *Os Lusiadas*, Byron, Musset, Molière. En ninguno de ellos se manifiesta, según Croce, el fenómeno poético (o sólo se manifiesta parcialmente), y, por lo tanto, son ignorados por la *Critica e Storia della Poesia.*

Pruébase así que las manifestaciones de Croce sobre lo literario por un lado y lo poético por otro (identidad del contenido y de la forma, expresión de la completa *humanitas*, intuición de lo particular en lo universal y viceversa, sumisión a la belleza una e indivi-

sible) no son suficientes para determinar infaliblemente a qué clase pertenece una obra. En Croce parece ser su receptividad especial para el lirismo la determinante de sus juicios. Y así, todos los pasajes de una obra que sean puntos básicos de la estructura, por esto mismo incurren, *a priori*, en la sospecha de apoéticos. (En cambio, para nosotros la estructura es una cualidad esencial de las bellas letras.)

Sea como fuere, no nos parece legítimo excluir de entre los objetos de la ciencia de la poesía a Molière, *Os Lusiadas*, Fielding, Horacio, etc. Y, para separar las producciones escritas por historiadores, científicos y oradores, basta el ya mencionado criterio: que las bellas letras producen su propia objetividad.

Es vasto el ámbito de las bellas letras. Así se evita la situación a que llegó Croce, movido por su actitud. Pudiera decirse que, después de escritos los libros sobre Dante, Ariosto, Goethe, la poesía española, etc., la *Critica e Storia della Poesia* ha llegado a su término y tiene que esperar la aparición de nuevos poetas. Por otra parte, atribuir tan vasto ámbito a las bellas letras no implica el que toda la materia que comprenden pertenezca a la misma categoría. Persiste una diferencia entre Poesía y Literatura, y la orientación de Croce y su clasificación de la literatura nos parece excelente como base para una diferenciación más rigurosa.

Si, además, hemos comprobado ya que los términos de "poesía" y "poeta" no están delimitados en su significación por el "verso", tenemos que añadir ahora, como conclusión positiva, que su nueva significación está determinada por el horizonte de su categoría. Poeta y poesía se han convertido en nociones valorativas. Es indiscutible que en la poesía surge la esencia poética en su más intrínseca pureza. No es posible, sin embargo, trazar con nitidez las líneas que separan la Poesía y las bellas letras y no podemos indicar ninguna particularidad ontológica que nos permita delimitar la Poesía como área aislada.

Algunas historias de la literatura parecen estar en contradicción con nuestra determinación del objeto de la ciencia de la literatura. En la *Histoire de la littérature française* de Lanson encontramos capítulos sobre filósofos, oradores, historiadores. El motivo de esta inclusión fue la calidad artística de los textos tratados, que se apro-

ximaban a las "bellas letras". La *Cambridge History of English Literature* va todavía más lejos. Abarca conscientemente "the literature of science and philosophy, and that of politics and economics..., the newspaper and magazine... domestic letters and street songs; accounts of travel and records of sport". Si los autores han admitido la noción de "literatura" en su sentido más amplio, o si, penetrados de la convicción de que las bellas letras son un fenómeno social e histórico, dan también indicaciones sobre la tierra en que hunde sus raíces, es cuestión que dejaremos en suspenso. Trátase aquí, en primer lugar, de cómo debe ser escrita la historia de la literatura, problema que podemos reservar para otra ocasión. Además, la contradicción al determinar el objeto es sólo aparente. Estos autores no tocan el área particular de las bellas letras, y difícilmente pondrán en duda que sean éstas el objeto propio de la ciencia de la literatura. Nosotros, sin embargo, reconocemos que, además del objeto propiamente dicho de la ciencia de la literatura, existen ciertos problemas histórico-literarios que llevan necesariamente a la inclusión de otros objetos.

El más importante de estos objetos es la figura del poeta. Por principio debemos subrayar que el poeta no es inmanente al texto literario; que, para comprender la obra, no es imprescindible conocer bien al autor. El poeta no está incluido en el objeto de la ciencia de la literatura. Ésta no necesita desistir de su trabajo, ni debe la historia de la literatura abandonar la pluma, cuando se trata de cuentos de hadas, canciones populares y otras obras de origen anónimo o colectivo. Debemos acentuar esta separación con toda nitidez, en oposición a una teoría ya en desuso que unía al poeta con el texto de modo inaceptable. Había casos extremos en que, olvidando el texto como verdadero objeto de la ciencia de la literatura, se dejaba a un lado la obra realizada lingüísticamente para apreciar "la obra en el alma del autor": era ésta la que el lector debía reproducir en sí, y la crítica literaria estaba llamada a reconstruirla en su máxima pureza. Esta teoría, divulgada a fines del siglo pasado, aún tiene adeptos en trabajos de fecha más reciente. Por ejemplo, en su obra *La Biographie de l'oeuvre littéraire. Esquisse d'une méthode critique*, Pierre Audiat nos dice: "Elle (l'oeuvre) représente une période dans la vie de l'écrivain,

période qu'on pourrait à la rigueur chronométrer... L'oeuvre est essentiellement un acte de la vie mentale..." (Pág. 39 y ss.).

La liberación de esta interpretación psicologista se la debemos también a la fenomenología.

Los dos trabajos más importantes de estos últimos tiempos para la determinación del objeto de la ciencia de la literatura y de la esencia de los textos literarios pertenecen uno al investigador polaco Roman Ingarden, discípulo del filósofo Husserl: *Das literarische Kunstwerk*, y el otro, a Günther Müller: *Über die Seinsweise von Dichtung*. (Otros trabajos recientes se indican en la bibliografía, al fin del libro.)

Si la obra poética como tal constituye indudablemente el objeto central de la ciencia de la literatura, no podemos, sin embargo, dejar de admitir en una zona más vasta en torno a ese centro las cuestiones referentes al origen, fuentes, génesis, actuación, influencias y significado con relación a corrientes, épocas, etc.; especialmente las cuestiones que nos llevan al poeta y que de él se ocupan. Así nos aproximamos al concepto de la ciencia de la literatura y sus ramificaciones.

CONCEPTO E HISTORIA DE LA CIENCIA DE LA LITERATURA

Este libro quiere ser una iniciación al trabajo de la ciencia de la literatura. No se propone estudiar o presentar una obra determinada o un determinado poeta, ni una época o un género literario en sus peculiaridades. Aunque no falten ejemplos prácticos, éstos sirven solamente para ilustrar una forma de trabajo o determinadas nociones básicas, generales. El conjunto de las cuestiones teóricas o, si nos es dado emplear una palabra de mayor responsabilidad, su sistema, es lo que constituye la ciencia de la literatura. Como ciencia viva, su sistema no conoce límites; bien lo demuestran las modificaciones que ha sufrido en los últimos decenios. Además, toda obra reciente de importancia trae consigo una modificación. Quien quiera penetrar en la ciencia de la literatura no espere ser conducido de la mano por un guía experto, por cami-

nos seguros, hacia metas fijas. Tan pronto como penetre más profundamente en el estudio y en la investigación, será invitado incesantemente a tomar una posición propia y a decidir; no pocas veces se verá asaltado por dudas acerca de la utilidad de los caminos seguidos hasta entonces y no sabrá con certeza si ha conseguido avanzar bastante ni si lo ha hecho en la dirección debida. Una parte muy importante de las cuestiones teóricas es la que se refiere a la esencia de la obra poética.

Teniendo en cuenta que la poesía, como ya hemos hecho notar, se caracteriza como potencia especial del lenguaje, su investigación y estudio constituyen una parte de la ciencia lingüística. La ciencia de la literatura y la ciencia lingüística están íntimamente unidas. En la práctica se ha producido realmente una separación, y la especialización ha seguido acentuando la unilateralidad. Esta evolución, sin embargo, no está de acuerdo con las cosas, y perjudica a la eficacia del trabajo. El historiador de la literatura tiene que poseer sólida cultura lingüística, incluso cuando se dedica al estudio de obras escritas en su lengua materna, y el lingüista ganará mucho investigando el lenguaje donde éste vive con más intensidad, es decir, en la poesía.

Las tentativas para determinar la esencia de la obra poética no son características del pensamiento moderno. La *Poética* de Aristóteles es uno de los primeros grandes monumentos de la reflexión sobre la esencia poética. Sólo la conocemos por algunos fragmentos: no obstante, ha ejercido gran influjo sobre otras muchas tentativas posteriores. El que se ocupe de la esencia de la tragedia, aún hoy se verá obligado a acudir a Aristóteles. Siguiendo, pues, su ejemplo, llamaremos Poética a la parte de la ciencia de la literatura que intenta abarcar la esencia de la poesía y de las obras de arte poéticas. Más adelante veremos cómo puede dividirse en determinadas zonas de problemas. En todo caso, representa el círculo más interior de la ciencia de la literatura.

Hemos citado la *Poética* de Aristóteles como uno de los primeros monumentos de la ciencia de la literatura. En la época romana destaca especialmente la obra de Horacio *Epistula ad Pisones*, que, a partir de Quintiliano, se conoce por el título *De arte poetica*. Estas dos obras, además de otras, como *Orator*, *Partitiones*, *To-*

pica, de Cicerón; la *Rhetorica ad Herennium*; la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, etc., influyeron en los esfuerzos teóricos de los humanistas y, más tarde, en los pensadores de los siglos XVII y XVIII. Debido al espíritu especial predominante en estos siglos, todos los esfuerzos realizados en el terreno de la Poética se hicieron siempre con la idea de encontrar leyes firmes que sirviesen de orientación a la poesía. Las Poéticas de esta época eran normativas y exigían que la práctica se sometiera a sus normas.

Así, pues, quien se ocupe de la poesía de aquella época, para su completa comprensión tiene que conocer estas Poéticas, que son a la vez jalones en la historia de la ciencia de la literatura. Señalamos algunas de las más importantes, comenzando por obras que se refieren a las poéticas de la Edad Media:

E. Faral, *Les Arts poétiques du 12e et 13e siècle*. París, 1923.
H. Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle, 1928.
C. H. Haskins, *Studies in medieval culture*. Oxford, 1929.
O. Bacci, *La Critica Letteraria (dall' Antichità classica al Rinascimento)*. Milán.
H. Glunz, *Die Literarästhetik des Mittelalters*. Bochum, 1937.
E. R. Curtius, *Zur Literarästhetik des Mittelalters*. Zeitschr. f. roman. Philol., 1938.
Idem, *Dichtung und Rhetorik im Mittelalter*. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Geistesgesch. u. Literaturwiss. 1938.
Idem, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna, 1948.
August Buck, *Italienische Dichtungslehren*. Teil I. *Vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*. Tesis, Kiel, 1942.
J. W. H. Atkins, *English literary Criticism: the medieval phase*. Cambridge, 1943.

POÉTICAS DEL HUMANISMO:

Hieronimus Vida (1520 ó 1527).
Trissino (1529 ó 1563).
Ant. Viperanus (1558, 1579).
Ant. Riccobonus (1587).
J. Pontanus (1594).
G. H. Vossius (1647).

La más importante es la de Julio César Escalígero: *Poetices libri septem* (1561).

Obras expositivas: K. Borinski, *Die Poetik der Renaissance*, 1886; J. E. Spingarn, *A History of literary Criticism in the Renaissance*. Nueva York, 1925; C. Trabalza, *La Critica Letteraria nel Rinascimento (Storia dei generi letterari)*. Milán.

POÉTICAS ITALIANAS:

Minturno, *Arte poetica* (1563).
Castelvetro, *Commentario a Aristotele* (1570).
Tasso, *Discorsi dell'Arte* (1587).
Muratori, *Perfetta Poesia* (1705-6).
Giovan Vicenzo Gravina, *Ragion poetica* (1708).
Obras expositivas: K. Vossler, *Poetische Theorien in der italien. Frührenaissance*, 1900; C. Trabalza, v. *supra*.

POÉTICAS FRANCESAS:

Du Bellay, *Défense et Illustration* (1549).
Jules de la Mesnardière (1640).
Los autores que tomaron parte en la "*querelle du Cid*" y en la "*querelle des anciens et modernes*".
Boileau, *Art poétique* (1674).
P. André, *Essai sur le Beau* (1711).
De la Motte, *Discours sur la tragédie* (1723).
Voltaire, *Essai sur la poésie épique* (1726-29).
Batteux, *Les beaux-Arts réduits à un même principe* (1746).
Diderot, *Sur le Beau* (1751).
Obras expositivas: René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*. 2.ª ed. París, 1931; Georges Lote, *La poétique classique au XVII^e^ siècle*.

POÉTICAS ESPAÑOLAS:

López Pinciano, *Filosofía antigua poética* (1596).
Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).
Francisco de Cascales, *Tablas poéticas* (1617).
Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648).
Luzán, *Poética* (1737).
Arteaga, *De la belleza ideal* (1789).
Obra expositiva: Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*. 5 vols. Madrid, 1940.

Poéticas alemanas:

Opitz, *Buch von der deutschen Poeterei* (1624).
Georg Ph. Harsdörffer, *Poetischer Trichter* (1647-1653).
Gottsched, *Kritische Dichtkunst* (1730).
Breitinger, *Critische Dichtkunst* (1740).
Baumgarten, *Aesthetik* (1750-58).
Lessing, *Laokoon* (1766).
Idem, *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69), etc.
Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-75).
Obra expositiva: B. Markwardt, *Geschichte der Poetik I*, Halle, 1937.

Poéticas inglesas:

G. Puttenham, *Art of English Poesie* (1589).
Dryden, *Essay on dramatic Poesy* (1688).
Pope, *Essay on Criticism* (1711).
Hogarth, *Analysis of Beauty* (1753).
Burke, *The sublime and beautiful* (1756).
Lord Kames, *The elements of Criticism* (1762).
Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (1783).
Obras expositivas. Saintsbury, *History of Criticism*, 1902 ss. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: The Renascence*. Londres, 1947.

Poéticas portuguesas:

Luís António Verney, *Verdadeiro Método de Estudar* (1746-1747).
Francisco José Freire, *Arte poética* (1748).
Francisco de Pina de Sá e de Melo, *Arte poética* (1765).
Soares Barbosa, *Poética de Horácio* (1791).
Obras expositivas: Hernâni Cidade, *O conceito da Poesia como espressão da Cultura*. Coimbra, 1945.

Una característica de las Poéticas citadas (y de las muchas que no mencionamos) era su posición normativa. El "crítico" creía tener en ella las normas para comprender y juzgar toda obra literaria en cuanto tal. Idénticas medidas podían servir para aquilatar el valor de todas las obras de todos los tiempos y pueblos, pues, según el pensamiento de la Ilustración, solamente había una

estética poética y un único "gusto". Han llegado hasta nosotros esquemas prácticos para la valoración, con los cuales se investigaba el mérito de cada poeta según determinadas categorías *(inventio, versificatio, constructio,* etc.), y se le concedían de 0 a 20 puntos. A Homero se le adjudicó siempre la puntuación más alta.

Pero en el siglo XVIII debía dar comienzo otra forma teórica del estudio de la poesía. Si hasta entonces se había reconocido, siguiendo a Horacio, que "prodesse et delectare" eran las verdaderas funciones del arte de poetizar, y también sus cualidades constitutivas, ahora se observaba que en la propia vivencia literaria eran impresionadas otras facetas del alma, además de las del deleite estético y de la comprensión intelectual.

Para comprender mejor el nuevo modo de sentir, puede servirnos un ejemplo que muchos lectores conocen por experiencia. Llegamos a una ciudad desconocida y paseamos por sus calles. De repente nos encontramos ante un edificio, tal vez una iglesia, sorprendente por sus nobles proporciones, por la armonía de todas sus partes, por su belleza. Reconocemos en ella, por ejemplo, un monumento gótico, pero quisiéramos saber algo más... Luego nos enteramos de que se trata de una construcción del siglo XIX. Entonces se apodera de nosotros un sentimiento de vergüenza, y el suelo parece querer huirnos bajo los pies. Se ha quebrado, repentinamente, el contacto íntimo con la obra. Persiste, sin duda, la impresión artística; no se ha movido de su sitio ni una sola piedra. Pero la emoción estética, para el observador moderno, ha constituido, evidentemente, sólo una parte de la impresión general. Había pensado escuchar un mensaje transmitido por la obra, y al fin ha oído una mentira. Había creído tener ante sí la realización plástica de un deseo de expresión, su realización necesaria y única, y se encuentra con una confesión de impotencia artística. No ha observado la obra sólo como monumento estético, sino, en una palabra, como documento.

Ahora, un ejemplo inverso. Oímos una poesía. Nos causa poca impresión; es poco lo que nos dice. Después sabemos que es de un poeta al que apreciamos mucho. La leemos de nuevo, y nos parece como si la poesía fuera otra, aunque no se ha alterado ni una sola palabra. Ahora la encontramos significativa, llena de ve-

lada riqueza. Se nos presenta ahora, en este horizonte más amplio, como documento, como expresión de un creador. La vivencia de la obra como documento es una vivencia de lo individual y, al mismo tiempo, de lo histórico. No discutimos aquí si esta vivencia representa enriquecimiento o empobrecimiento de la emoción estética pura; nos limitamos a señalar que esta evolución fundamental en la emoción que producen las obras de arte no se realizó hasta el siglo XVIII. La nueva actitud atestigua simultáneamente rasgos esenciales de la producción poética y de los impulsos que la motivaron. Así se produjo una modificación en la manera de interpretar la poesía y en la concepción del artista. El siglo XVIII creó las nociones adecuadas al nuevo estado de cosas y formuló las nuevas cuestiones que se planteaban.

Los precursores de esta nueva orientación fueron sobre todo pensadores ingleses y alemanes. He aquí algunos de los nuevos conceptos de la ciencia de la literatura:

1) A toda obra de arte son inherentes un "sentido" propio y un "contenido".

2) La obra es la "expresión" de un creador.

3) El poeta es el prototipo del espíritu creador.

4) Al lado del poeta, el siglo XVIII reconoce como individualidades creadoras el "espíritu de la época" y el "espíritu del pueblo".

5) La obra poética es un documento "histórico". De acuerdo con la nueva concepción de la historia en el siglo XVIII, resultó imprescindible para la comprensión absoluta de una obra conocer sus premisas históricas. En su apreciación de Shakespeare, Herder nos ofrece un ejemplo de cómo el conocimiento de la historia de Grecia, lo mismo que el de la historia de Inglaterra, puede ser útil para la comprensión del drama griego o isabelino.

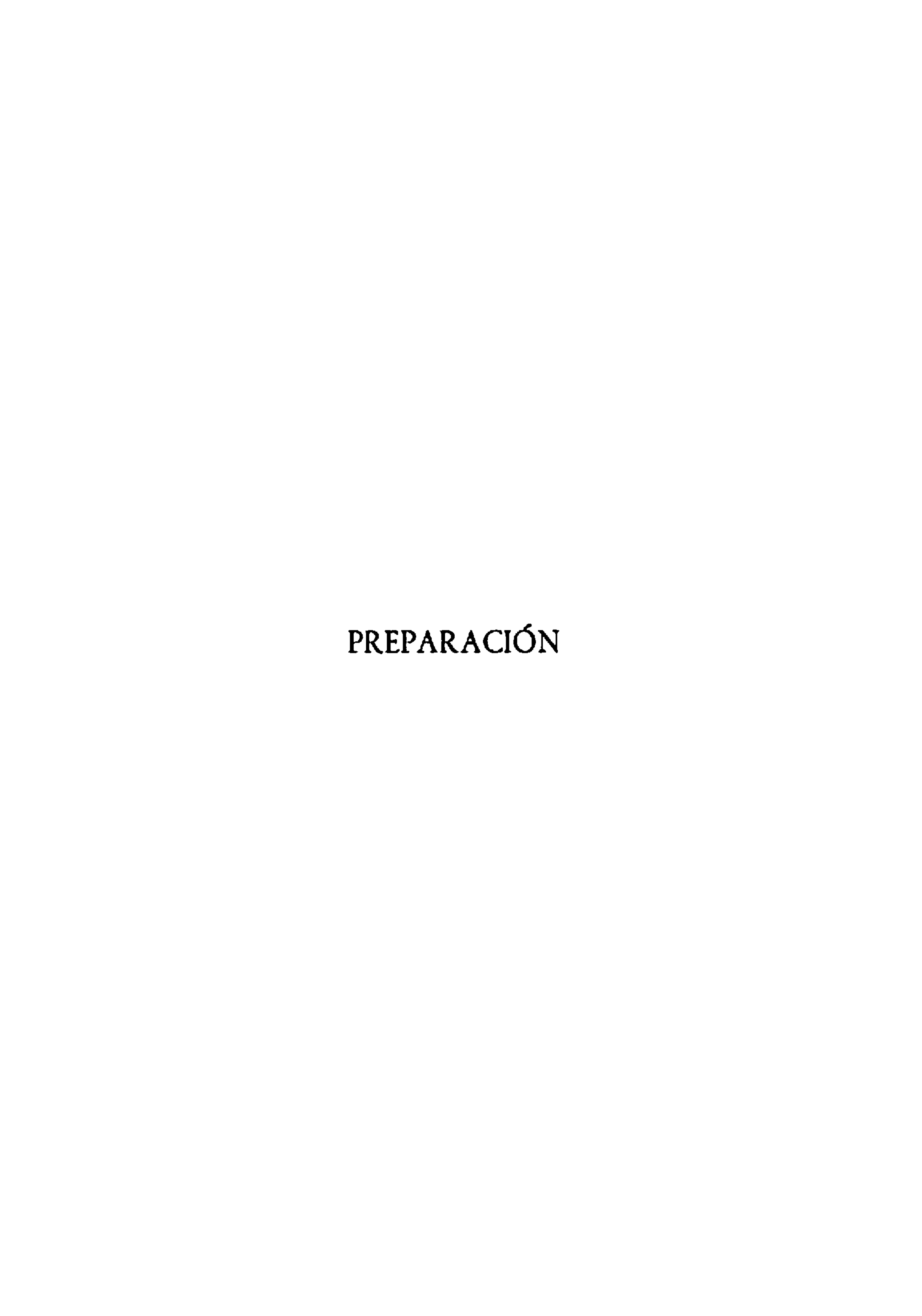
Se abrían nuevos caminos que, en parte, fueron seguidos. Al lado de la valoración estética de la poesía surgió la interpretación histórica y descriptiva; junto a la "poética" aparece la verdadera historia de la literatura. Las ramas de la historia de la literatura universal y nacional fueron convertidas por el romanticismo en disciplinas científicas. Mientras hombres como Young, Hume, Winckelmann, Herder, etc., se convertían en propulsores de las nuevas

ideas, Mme. de Staël *(De l'Allemagne)* y Augusto Wilhelm Schlegel *(Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur)* ponían en práctica el nuevo método de pensar. Si no eran los primeros ni los mejores intérpretes, eran los que sabían obtener mayores efectos. En todas las universidades fueron fundándose poco a poco nuevas cátedras de literatura; éstas se convirtieron en centros de estudio teórico de la literatura, aunque precisamente en esta rama la contribución de escritores, críticos o simples aficionados sea de mayor importancia que en casi todas las demás ciencias. Sobre todo hay que mencionar a los poetas mismos, que en Francia, hasta los tiempos más recientes, disputan el terreno a los científicos "profesionales".

El centro de gravedad del trabajo se inclinaba en el siglo XIX, en un principio, hacia la historia de la literatura, mientras que la poética, desacreditada y comprometida por las tendencias normativas del siglo XVIII, sólo era favorecida por pensadores aislados. Durante algún tiempo pareció que la ciencia de la literatura y la historia de la literatura eran una sola cosa. Dentro de la historia de la literatura, la noción del poeta, del creador, se reveló como la más fecunda. Basta consultar la mayoría de las historias de la literatura, aún hoy representativas, para comprobar que, en el fondo, no son más que un encadenamiento de monografías sobre poetas.

El llamado positivismo limitaba el trabajo práctico sobre todo a tres sectores: edición crítica de los textos, investigación de las fuentes y de la génesis de las obras y, por último, estudio minucioso y lo más completo posible sobre las circunstancias de la vida del poeta. En estas tres zonas de investigación consiguió la historia de la literatura del siglo XIX resultados realmente extraordinarios. Pero con la derrota filosófica del positivismo se logró dilatar las bases y principios teóricos, abriendo así nuevos horizontes a las diversas modalidades de trabajo. Desde fines del siglo pasado se han anunciado y comprobado numerosos métodos nuevos, de tal forma que la contradicción de las opiniones ha ocasionado la crisis de la crítica literaria. Además de la filosofía, la ciencia del arte, la sociología, la biología y otras ciencias han ejercido sobre ella una influencia más o menos decisiva.

La discusión puede transformarse en cooperación utilísima y productiva una vez que se imponga la certeza de que toda la ciencia de la poesía tiene en las bellas letras una zona nuclear como objeto propio, cuya perseverante investigación constituye su principal tarea. En los últimos decenios se ha renovado el interés por la investigación de la esencia de la poesía. La poética surge al lado de la historia de la literatura con igualdad de derechos, y se le reconoce la primacía como área central de la ciencia de la literatura.


PREPARACIÓN

CAPÍTULO PRIMERO

SUPUESTOS FILOLÓGICOS

Antes de iniciar el estudio científico de un texto literario, es preciso cumplir ciertas condiciones previas, que se designan con el nombre de supuestos filológicos, comunes a todas las ciencias que utilizan textos como base para el trabajo.

1. EDICIÓN CRÍTICA DE UN TEXTO

Sea cual fuere el aspecto bajo el cual se investiga un texto, la primera condición preliminar es su autenticidad. Si se trata de un libro publicado recientemente, no es posible dudar de ella. La novela reciente, comprada en la librería, ha sido compuesta por el tipógrafo según el manuscrito del autor. Durante la lectura de pruebas, el autor ha corregido todas las erratas (con ayuda de la imprenta y de la editorial) e introducido todas las modificaciones que ha considerado necesarias. Publicada la novela, todas las palabras y la puntuación concuerdan con la voluntad del autor, y, por tanto, son auténticas. Puede definirse como texto merecedor de confianza el que representa la voluntad del autor.

Pero surgen dificultades cuando se trata de textos cuyos autores han muerto y que continúan imprimiéndose. El que va a la librería y compra una edición barata del *Quijote* cree tener en las

manos el texto verdadero. Pero, si reflexiona un instante, sacará inevitablemente la conclusión de que entre el lector y el autor se han interpuesto varias personas. Primero, hay que contar con el que ha modernizado la ortografía. Cierto que para la verdadera comprensión de la obra, así como para la investigación teórica, la ortografía es, en general, de poca importancia. Más importancia tiene la puntuación. Una coma sustituida por un punto, y otras modificaciones análogas, introducidas por el último editor para facilitar la lectura, pueden alterar el significado de una frase. Puede ir aún más lejos el comprensible deseo del editor, al intentar aligerar la lectura de una obra y conservarla viva, y quizá este deseo le lleve a sustituir por formas y palabras corrientes otras anticuadas, que el público de hoy ya no entiende.

Puede ocurrir también que en el trabajo de composición tipográfica se haya sustituido erróneamente alguna palabra, poniendo el tipógrafo, por ejemplo, en vez de "Phebe", para él desconocida, "Phebo", el dios del sol, o en vez de "filho de Maia", "filho de María". Estas alteraciones las encontramos ya en la segunda impresión de la obra maestra de la literatura portuguesa, *Os Lusiadas*. Fácil es imaginarse lo que ocurrió cuando, más tarde, otro impresor tomó como base esta edición, introduciendo aún nuevos errores y alteraciones. La falta de comprensión y la abundancia de ideas (mal empleadas) contribuyen igualmente a la corrupción de los textos. En el caso de *Os Lusiadas* las averías causadas fueron tales que en 1921 se comprobó que "casi no hay estrofa que no haya sufrido alguna alteración".

El único medio de salvación parece ser el regreso a la edición primera, la más próxima a la voluntad del poeta. Pero no todo el que desea leer el texto auténtico del *Quijote* puede adquirir la primera edición. Le bastará leer una nueva edición que presente el texto "auténtico", y esta edición se llama "edición crítica".

Es cierto que en el caso de la gran novela de Cervantes, como en casi todas las obras antiguas, surgen en seguida nuevas cuestiones: ¿Puede tener validez auténtica la primera impresión? En aquellos siglos, los poetas generalmente no revisaban las pruebas. Una vez entregado el manuscrito para su publicación, el destino

de la obra escapaba, por decirlo así, a la protección del autor. En cualquier caso, tenemos que contar con modificaciones hechas por el impresor, ya por negligencia, ya deliberadamente. A estas modificaciones hay que añadir las exigidas por las instituciones de censura. No era el poeta, sino el impresor, el que tenía que tratar con ellas. Así ocurre que la edición crítica, en los textos más antiguos, sólo aproximadamente nos deja ver la intención del poeta.

Por los motivos antes indicados, el que haga una edición crítica no puede contentarse simplemente con la fiel reimpresión de la primera edición. Semejante repetición, aunque sea "facsímil", es decir, fiel en la letra y en la forma, no es un texto crítico. Por otra parte, en el llamado "aparato crítico", el que hace la edición crítica tendrá que indicar todas las modificaciones que ha introducido, incluso cuando se trata de la corrección de un error gráfico evidente, justificando estas modificaciones y facilitando así al lector la posibilidad de investigar y decidir por sí mismo. Si, además de la primera impresión, existe el manuscrito del poeta, el que hace la edición debe reproducir en el aparato todos los pasajes que en el manuscrito son diferentes. Se ha establecido la costumbre de designar las versiones impresas con mayúsculas latinas (A, B, C, etc.) y las versiones manuscritas con minúsculas (a, b, c, etc.).

Al comienzo del aparato crítico se encuentra siempre una lista de las designaciones usadas y una exposición de los principios seguidos en la edición. Quien haya de utilizarla deberá estudiar las dos, y estudiarlas detenidamente, antes de comenzar el trabajo.

Sírvanos como ejemplo la edición crítica del drama de Lope de Vega titulado *El castigo sin venganza*. De esta obra existen el autógrafo (en la biblioteca Ticknor de Boston) y varias ediciones, dos de las cuales fueron "autorizadas" por Lope: la llamada "suelta", de 1634, publicada en Barcelona, y la que va en la parte XXI de las obras dramáticas de Lope, publicada el año 1635 en Madrid. De estas dos se derivan todas las ediciones posteriores, y por tanto no es necesario tenerlas en cuenta en una edición crítica. Ocurre además que la edición de 1635 sigue en absoluto a la de 1634, y las divergencias no son más que erratas introducidas por el tipógrafo.

Así, pues, para una edición crítica, el problema queda reducido a decidir si para el texto debe servir de base el autógrafo o la edición de 1634. No era difícil encontrar una respuesta: aunque haya algunas divergencias, una comparación minuciosa llegó a la conclusión de que "la mayoría de las variantes... han de achacarse al impresor, y solamente unas pocas son atribuibles al poeta. Casi siempre se trata de divergencias insignificantes, que no empeoran el sentido del texto, ni tampoco lo mejoran". Estas palabras son del hispanista holandés C. E. Adolfo van Dam, que ha llevado a cabo el cotejo y nos ha dado la edición crítica de la obra. Se comprende que haya elegido como base del texto el autógrafo del poeta, indicando en el aparato crítico (al pie de cada página) las variantes de la edición de 1635 (designada por XXI). Así leemos en el texto crítico, versos 1.891 y s.:

Mas Eróstato, más sabio
que Hipócrates y Galeno,

Al pie de página encontramos como notas del editor crítico:

1.891. El poeta comenzó a escribir: *Pero.*

1.892. Nuestro poeta escribió *Hipocr.*, tachó las últimas tres letras, las cuales no tardó en restituir. Otra mano distinta de la de Lope tachó en el autógrafo:

que Hipócrates, y escribió: *en su zienzia,*
S. y XXI, *en su ciencia, que Galeno,*

Como se ve, en este caso las alteraciones en S. y XXI se deben a otra mano, y no pueden, por tanto, ser consideradas como "auténticas". También se ve que en el caso de *El castigo sin venganza* no eran difíciles los problemas de edición. Realmente, el interés especial de esta edición crítica reside en otro hecho, a saber, que ella nos da a conocer, en su aparato crítico, todas las enmiendas que el propio Lope hizo al elaborar el manuscrito. De esta forma podemos seguirle casi en el mismo acto de la producción. La alteración en el verso 1.891, o sea la sustitución de "pero" por "mas" se debe, como se ve fácilmente, a motivos de sonoridad, evitando así una cacofonía.

Es más complejo el caso siguiente: Leemos en los versos 1.248-53 del texto de la edición crítica:

CAS(ANDRA). ¿Deso lloras?
AUR(ORA). ¿Le parece
sin razón, si el Conde agora
me despreçia y aborreze?
Dice que quiero al Marqués
Gonzaga. ¿Yo a Carlos, yo?

Al pie de página encontramos la siguiente nota: 1.248-53. La primera redacción de estos versos decía:

CAS. ¿Deso lloras?
AUR. ¿No es razón
si el Duque me ha dicho agora
que Federico, señora,
me despreçia sin razón
de que quiero al Marqués?
¿Yo a Carlos Gonzaga? ¿Yo?

A primera vista se puede pensar que han sido motivos rítmicos los que han movido al poeta a alterar el pasaje, evitando el "encabalgamiento" de una redondilla sobre otra. Sin embargo, al leer el drama, vemos en seguida que no son raros los casos en que Lope termina una frase, comenzada en una redondilla, en el primer verso de la redondilla siguiente (comp. los versos 1.224, 1.604, 1.620, 1.658, 1.666, 2.171, 2.234 y otros muchos). Me parece más probable que fuese la repetición de la misma palabra en la rima (razón) lo que motivó la alteración de la redondilla.

Damos aún otro ejemplo de esta edición crítica, y en verdad, más interesante, ya que se relaciona con discusiones sostenidas desde hace mucho. Fue el año 1874 cuando J. L. Klein, en su obra *Geschichte des Dramas*, X, 3, página 313, afirmó que sería más adecuado para este drama el título de *La venganza sin castigo* que el elegido por el autor. El editor crítico, A. van Dam, es de la misma opinión que J. L. Klein, y cree que el autógrafo apoya esta

tesis, mostrando que el propio Lope vaciló entre los dos títulos. El frontispicio del tercer acto dice:

3.° Acto del (1) Castigo sin Venganza

Como nota al pie de página leemos:

(1) *de ve* empezó a escribir Lope de Vega, pero el poeta tachó las dos últimas letras.

En la página 93 de su prefacio, A. van Dam afirma que Lope quiso escribir, en ese lugar, "venganza sin castigo", y saca la conclusión de que el poeta, a esas alturas, aún no estaba decidido respecto al título definitivo. Sin embargo, no nos parece probado que Lope "quiso" escribir "venganza sin castigo"; ¿no se tratará de un simple *lapsus calami?* De este modo caen por tierra todas las conclusiones que A. van Dam sacó del autógrafo. Permítasenos añadir aún que Karl Vossler, en su libro sobre Lope de Vega, se opone también a la argumentación de A. van Dam y a todos los que ponen objeciones al título de este drama.

Se complica más la situación cuando hay varias ediciones "auténticas", es decir, admitidas por el poeta. En los últimos siglos se ha hecho casi normal que aparezcan diversas ediciones de una obra ya en vida del poeta, aprovechando éste la ocasión para hacer modificaciones más o menos grandes. ¿Cuál de estas ediciones debe servir de base a quien publica un texto crítico? Sólo pueden contar para esto dos ediciones: la última revisada por el propio autor, llamada "edición de última mano", la que representa su voluntad definitiva, y la primera, la "editio princeps". Una vez editada la obra, ésta se separa de su autor y comienza a vivir su propia vida y su actuación. En general, se da preferencia a la edición de última mano para servir de base al "texto crítico". Esto es resultado de aquel concepto "filosófico" del "poeta" que para el siglo XIX valía más que el de la obra. Sea cual fuere la edición escogida para base del texto, el encargado de publicarla tiene el deber de indicar en el aparato crítico todas las variantes de las ediciones cuidadas por el autor. Vemos así cuál es la misión de un aparato crítico; debe ser el depósito de la génesis de una obra, y revela algo de los secretos de la evolución íntima de su creador.

El escritor suizo Conrad Ferdinand Meyer nunca se cansaba de corregir sus obras. Tiene muchas poesías de las que existen cuatro, cinco y hasta seis versiones diferentes. Poseemos en ellas rico material para investigar la evolución íntima de este artista y, al mismo tiempo, la potencia y la fuerza evolutiva de los motivos líricos.

K. Wais ha recopilado un utilísimo volumen de lírica francesa: *Doppelfassungen französischer Lyrik von Marot bis Valéry* (Textos de ejercicios románicos, Halle, 1936). [Dámaso Alonso ha hecho un trabajo semejante con algunas poesías de Antonio Machado (Cf. *Poetas españoles contemporáneos*, "La poesía de Antonio Machado". Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1952.)]

Muchos novelistas introdujeron también modificaciones en las obras ya impresas. Sobre todo en lo que se refiere a las novelas más célebres del siglo XIX, se impone la elección de una edición digna de confianza. Manzoni, por ejemplo, introdujo numerosas correcciones estilísticas en su famoso libro *I Promessi Sposi*. Las ediciones críticas son: la de S. Caramella *(Scrittori d'Italia)* y la del segundo volumen de las obras completas *(Le opere di Alessandro Manzoni*. Edizione del Centenario, 1827-1927, Soc. Ed. Dante Alighieri). Tan descontento quedó Gottfried Keller de la primera versión de su libro *Der grüne Heinrich*, que maldijo la mano que de nuevo lo publicara. Los investigadores posteriores no hicieron caso del deseo de Keller, y presentando al público la reimpresión de la primera edición, desaparecida del mercado, no sólo salvaron una obra literaria considerada por muchos entendidos de más valor que la segunda versión, sino que proporcionaron también materia comparativa que nos permite hacer importantes deducciones sobre la evolución espiritual y artística de Keller.

En Francia, Flaubert fue uno de los trabajadores más cuidadosos que se conocen. Ya antes de darse a la imprenta, casi todas sus obras sufrían muchas modificaciones. La primera forma de *Education Sentimentale* no se publicó hasta 1922, y sólo recientemente se han podido conocer los trabajos preparatorios y los grados de evolución hasta la forma definitiva de *Madame Bovary*. La edición de G. Seler, *Madame Bovary, ébauches et fragments inédits*. 2 vols., París, 1936, nos ayuda a penetrar en el taller del gran artista.

En la historia de la novela, dentro de la literatura portuguesa, es interesante el caso de los textos de *Eurico*. Según parece, se perdió el manuscrito. En la "Revista Universal Lisbonense" (1842) y en el "Panorama" (1843) aparecieron, sin embargo, algunos pasajes antes de que se publicase la obra completa, y esos pasajes presentan diferencias a veces importantes. En vida del autor se publicaron siete ediciones con modificaciones más o menos extensas. La edición crítica más reciente, la de Vitorino Nemésio, toma como base el texto de la última edición vista por Alejandro Herculano, y en el aparato crítico indica en qué difieren las anteriores. Citamos como ejemplo una frase de la edición de Vitorino Nemésio (pág. 11) con las respectivas variantes:

"Pelo boqueirão enorme aberto no centro da hoste goda precipitam-se as ondas dos cavaleiros maometanos, e, após eles, a turba dos Berberes com (34) um bramido bárbaro..."

(34) com um clamor selvagem e infernal, anúncio de matança e ruína, RUL, N.º 3; com clamor selvagem e infernal, 1.ª, 116, 19; com um bramido selvagem, 2.ª, 115, 19.

En una advertencia (pág. XXXXI) nos explica Vitorino Nemésio la ortografía y puntuación utilizadas, así como las abreviaturas y números usados:

"Pan. = Panorama.

RUL = Revista Universal Lisbonense.

Os algarismos que figuran no texto das notas de roda-pé representan sucessivamente a *edição*, a *página* e a *linha*..."

De esta manera, el lector estará en condiciones de entender e interpretar las modificaciones realizadas en las diversas ediciones. En el ejemplo citado se reconoce sin gran dificultad que Herculano condenó la primera forma expresiva del estrépito como prolija, y acaso también como poco satisfactoria en cuanto al ritmo. Así, pues, tachó la aposición en la primera edición completa. Pero el pasaje aún no le gustaba. Razones de sonoridad y, evidentemente, también de ritmo, le movieron a sustituir "clamor" por "bramido" en la segunda edición. Con justificado afán de perfeccionamiento, comprendió que la fórmula doble —"selvagem e infernal"— era menos expresiva que el adjetivo simple, y así tachó "e infernal". Si en la tercera edición cambió "selvagem" por "bárbaro", debió

de hacerlo, en primer lugar, por motivos de sonoridad... Por fin le pareció que el pasaje estaba en orden, pues la edición crítica no registra nuevas variantes. En cuanto a las interpretaciones explicativas de las diversas modificaciones (a causa de la prolijidad, sonoridad, ritmo, etc.), tenemos que declarar, desde el punto de vista metodológico, que en estas interpretaciones se trata en primer lugar de suposiciones. La tarea consistiría en observar todas las modificaciones, en sus etapas, para obtener de este modo categorías firmes que determinasen el trabajo del autor. En cada etapa se refleja el grado evolutivo de éste.

A todo el que pretenda examinar la historia del texto de una obra para estudiar la evolución del artista, le recomendamos el método siguiente: el examen se hace estrato por estrato, es decir, se examinan primero todas las modificaciones de la segunda edición con relación a la primera, y después todas las de la tercera con relación a la segunda; se anotan todas las modificaciones, *ipsis verbis*, en una ficha especial, y se indica encima, en el borde derecho, por ejemplo, la categoría que parece tener más probabilidades de haber ocasionado la alteración (concentración, ritmo, sonoridad, variación, mayor visibilidad, etc.). De este modo se clasifican en pocos grupos los muchos ejemplos de cada serie. (Puede ocurrir muy bien que el mismo ejemplo aparezca en diversos grupos: muchas veces actúan conjuntamente razones de sonoridad y de ritmo.)

En seguida comienza el examen de cada grupo, pues no basta comprobar que la causa de la modificación está en el sentido de la sonoridad: es necesario determinar más exactamente cómo reacciona el autor ante el sonido, ante el ritmo, etc. Se intentará, en lo posible, deducir de los diversos grupos la actitud común a todos. Así se adquiere la base que permitirá seguir la evolución del autor. No debe causar preocupación el que haya en cada grado casos que se opongan a la integración en grupos, o incluso en abierta contradicción con las categorías obtenidas. El investigador debe renunciar a integrarlos a la fuerza en alguna de las categorías. A todo el que quiera ser buen intérprete se le exigen cualidades para sentir las más pequeñas sutilezas. Casi podríamos decir: cuanto mayor sea el número de ejemplos aislados, y hasta contra-

dictorios, tanto mejor, porque entonces podemos tener la certeza de haber trabajado en forma adecuada. Es natural, pues los retoques del artista a su obra no constituyen nunca un proceso mecánico, sujeto a cálculo exacto. Se logra el objetivo siempre que se consigue descubrir la actitud uniforme oculta detrás de las modificaciones de cada grado.

Si la edición crítica de un texto moderno nos permite conocer su génesis hasta la última edición revisada por el autor, no ocurre lo mismo con las ediciones de los textos medievales. Sólo en casos excepcionales poseemos la edición auténtica, es decir, autorizada por el autor. En general sólo han llegado hasta nosotros copias posteriores, más o menos modificadas y alteradas. El que prepara su edición crítica tiene que retroceder a través de las copias para ir al encuentro de la supuesta voluntad del autor. Es preciso examinar, comparar y sopesar críticamente las diversas versiones conservadas.

A veces los manuscritos de obras de la Edad Media distan siglos de la época en que fue escrito el original. En principio, es forzoso admitir que han sufrido muchas alteraciones, incluso por motivos lingüísticos. A esto se añade que un copista de la Edad Media no podía estar imbuido del mismo respeto a la palabra del poeta que el editor crítico moderno. Así, pues, la edición crítica de los textos antiguos resulta empresa difícil, y exige del anotador minuciosos conocimientos del estado lingüístico de la época en que aparecieron los originales y los manuscritos que se conservan.

La lírica de los trovadores portugueses ha llegado hasta nosotros solamente en colecciones manuscritas posteriores. Muchos investigadores se han ocupado de la forma que suponen más acertada. Hasta cierto punto es definitiva, en el caso de las *Cantigas de Amigo*, la edición en tres volúmenes de José J. Nunes (Coimbra, 1926-28). Leemos, por ejemplo, en el verso noveno de la cantiga 144:

por outra a quen amava.

En este pasaje fueron necesarias "conjeturas" de cierto peso, es decir, sustituciones de palabras del manuscrito. En el manuscrito del Vaticano y en el Cancionero de Colocci-Brancuti se lee, respectivamente, en este pasaje:

por outra e qr̄ro nana.
por outra e q̄rro bina.

Estas dos versiones carecen de sentido y tienen su origen en errores o "conjeturas" de los propios copistas, que no tenían delante el original, sino un manuscrito ya falseado. El crítico moderno tenía, pues, el derecho y hasta el deber de enmendar, por medio de una conjetura, el pasaje alterado. En las *Cantigas de Amigo* el caso no es aún muy difícil, pues sólo existen dos manuscritos que nos han transmitido el texto. En cambio, de la epopeya alemana de los *Nibelungos* existen 11 manuscritos completos y más de 20 fragmentos, todos con diferencias más o menos grandes.

No son menores los problemas de texto que nos presenta la *Chanson de Roland*. Generaciones de filólogos se han esforzado por llegar al esclarecimiento de éste y de otros textos. Se ha luchado apasionadamente para valorar los manuscritos, definir los principios de reconstrucción de los textos, e incluso en torno a conjeturas particulares. En general, el estudioso de hoy puede recoger los frutos de este trabajo y, al menos para las obras más importantes, encuentra ediciones críticas en que puede confiar suficientemente.

Ponemos fin a esta serie de ejemplos con el problema más célebre de los conocidos hasta hoy en toda la historia de la literatura: el de los dramas shakespearianos. Generaciones enteras de investigadores han dedicado toda su agudeza al estudio crítico y a la reconstrucción de estos dramas, pero siempre se han venido abajo las soluciones definitivas. La dificultad reside, primero, en no poder considerar como auténtica ninguna de las versiones existentes. Las publicaciones pertenecen, sobre todo, a dos grupos: las aparecidas desde 1594, denominadas *cuartos*, a causa de su formato, y los *folios*, que aparecieron a partir de 1623. Aumenta las dificultades el hecho de que las respectivas fuentes eran libros de apuntadores, cuadernos que usaban los actores y copias hechas durante la representación; como se ve, fuentes que de ningún modo pueden inspirar confianza. Finalmente, hace aún más difícil la reconstrucción de un texto definitivo el hecho de tratarse de textos de dramas, concebidos por un autor que vivía en el mundo del

teatro y escribía para determinadas representaciones, sin importarle el texto definitivo, destinado a tener existencia propia dentro de la literatura. En su época fue considerada como obra maestra de la técnica de las ediciones críticas la titulada *The Cambridge Shakespeare*, publicada en 1863-1866 por W. G. Clark y W. Aldis Wright. Pero recientemente han sido puestos en duda los principios en que se basaba esta edición; cfr. los trabajos de J. M. Robertson (*The Shakespeare Canon*, Londres, 1922-1932) y de John Dover Wilson (*The manuscript of Shakespeare's Hamlet and the problems of its transmission. An essay in critical bibliography.* 2 vols. Cambridge, 1934). Hoy tiene la primacía la nueva edición *The Works. Ed. by Sir Arthur Quiller Couch and John Dower Wilson.* Cambridge, 1921 y ss.

2. DETERMINACIÓN DEL AUTOR

Después de reconstruir el texto crítico, surge como segunda condición preliminar la determinación del autor. En la mayoría de los casos, sobre todo si se trata de literatura moderna, no hay problema, pues el nombre del autor figura junto al título del libro. En otros casos fracasará toda tentativa para determinar el autor de una obra. Es inútil indagar el nombre del autor de canciones y cuentos populares, de leyendas y, muchas veces, de dramas de la Edad Media. Estas obras fueron creadas por una comunidad y para una comunidad, hasta el punto de que casi les es esencial el anónimo.

Ultimamente, además de esta certeza, se ha tomado como base el siguiente principio: cada obra de arte es un todo completo y sólo puede ser entendida a través de su propia esencia. El conocimiento de un autor no puede proporcionar ninguna ayuda para la interpretación adecuada de la obra. Como ya se ha dicho, el ideal sería escribir una historia de la literatura "sin nombres". Más adelante encontraremos varias veces estas mismas tesis, tan dignas de ponderación, aunque en viva contradicción con una buena parte de los métodos hoy usados.

Estos principios son, evidentemente, una reacción contra la tendencia del hombre moderno a considerar "históricamente" las obras de arte, es decir, a tratarlas como documentos, como expre-

sión de "algo diferente", destacando sobre todo la categoría de la individualidad del artista creador.

Pero tampoco es mera curiosidad lo que nos mueve a averiguar el autor de una obra. El mundo sería indeciblemente más vacío y más pobre si al lado de *Hamlet* y del *Rey Lear*, de *Don Quijote*, de *Werther* y de *Fausto* no viésemos las figuras luminosas de Shakespeare, Cervantes y Goethe. Con qué íntima y profunda satisfacción sabemos que para la moderna investigación Homero ha existido, y puede continuar existiendo para nosotros. Los defensores de la tesis antes enunciada nos responderán que encuentran justa, bella y necesaria la tentativa que tiene por fin buscar y resucitar a los poetas, pero que todo eso pertenece a una rama de una ciencia especial, quizá de la antropología, donde se podría estudiar también a los grandes músicos, pintores y otros grandes creadores, pero que con este conocimiento en nada se beneficiará la obra de arte ni su comprensión.

En el transcurso de este libro nos encontraremos muchas veces con el problema de la autonomía de la obra de arte y sus relaciones con la realidad, especialmente con el autor. Aquí basta indicar que la verdadera comprensión de una obra depende muchas veces del conocimiento de quien la escribió. Como breve ejemplo citaremos un caso que ha suscitado las más vivas discusiones en Portugal a partir de 1908.

Hasta entonces *Crisfal* era considerado como obra indiscutible de Cristóbal Falcão. Pero apareció un libro que juzgaba legendaria esta paternidad. Hubo que eliminar este nombre de la historia de la literatura, y en su lugar se puso la firma de Bernardino Ribeiro, supuesto autor de *Crisfal*. Delfín Guimarães, autor de aquel libro, al año siguiente, 1909, procuró reforzar su tesis con un segundo volumen, que provocó las más violentas discusiones en pro y en contra. No vamos a exponer aquí los argumentos. (Es facil encontrar luz sobre el asunto en la *História da Literatura* portuguesa, publicada por A. Forjaz de Sampaio, vol. II, pág. 221 y siguientes —cap. escrito por Manuel da Silva Gaio—, o en el prefacio de la edición del *Crisfal* de Rodrigues Lapa.)

Aquí sólo nos interesa comprobar cómo la interpretación del Cristal y de la célebre "Carta" depende de la decisión que se

adopte: Delfín Guimarães exige, naturalmente, una interpretación alegórica de la "prisión" y del casamiento secreto, que tan importante papel desempeñan en la "Carta", porque Bernardino Ribeiro no estuvo preso durante cinco años. Del mismo modo, el *Crisfal* debe leerse en actitud diversa según el crédito que se otorgue a las revelaciones autobiográficas.

Las palabras cobran otra importancia si en verdad fueron escritas por un autor que estuvo en la cárcel a causa de sus amores, que se vio realmente separado de su amada, y para quien el convento de Lorvão se convierte en residencia forzosa de ésta. Pero desde luego, no es argumento en favor de la paternidad del Falcão el que nos resulte más interesante y de más peso un texto de contenido autobiográfico. En principio, tienen razón las corrientes metodológicas modernas, que miran con recelo y consideran peligroso que se procure descubrir en toda obra de arte las afinidades biográficas y el influjo de modelos. Con semejante proceder, es más fácil perjudicar que favorecer la interpretación adecuada de la obra de arte.

En el caso especial del *Crisfal* no se trata sólo de cuestiones de principio, sino que existe también un hecho literario-histórico. Este extraño caso, altamente sorprendente, aún no ha sido aclarado por completo: la poesía bucólica de todos los tiempos contiene claras referencias a la situación de la época del autor. Ya en las *Eglogas* de Virgilio encontramos abundantes alusiones. Pero en el Renacimiento aún se intensificó esta costumbre. Quien no vea en el *Aminto* de Tasso el homenaje al Duque de Ferrara y las alusiones a personas y acontecimientos de la Corte, por muy grande que sea su entusiasmo por la obra, no ha llegado a su perfecta comprensión.

Esta característica de la poesía bucólica —sus puntos de contacto con la realidad— se acentúa en un grupo numeroso de novelas europeas y las distingue de manera especial; en las llamadas "novelas de clave", el lector debe descubrir los "personnages déguisés". Ya Petrarca había hecho aclaraciones a su *Carmen bucolicum*, diciendo: "La naturaleza de este género literario es tal, que acaso su sentido oculto pueda ser adivinado, pero si el autor no lo facilita con explicaciones propias, nunca será posible que lle-

gue a comprenderse". Realmente, en la obra de Petrarca, lo mismo que en los poemas alegóricos de la Edad Media, y también en las églogas latinas de Boccaccio, se trata de una trascendencia moral, y no de una realidad disfrazada. No podemos afirmar que las églogas y obras pastoriles del Renacimiento y de la época siguiente puedan ser incluidas en el número de los poemas de clave, o que su efecto haya dependido de sus relaciones con la realidad. El hecho de que el *Crisfal* contenga tales relaciones corresponde al género literario a que pertenece. Pero tal vez esas relaciones no sean tan notorias e insistentes como a veces se piensa. Sería falso creer que su composición tuvo origen en el deseo de una confesión (expresión espontánea de angustias del alma) o que por eso su aparición despertó tan gran entusiasmo. Su efecto y su valor dependen de su categoría como obra de arte, y no del hecho de contener datos biográficos.

Otro ejemplo también ilustrativo de lo que influye la relación entre una obra y su autor en el modo de comprenderla, nos lo proporciona la poesía trovadoresca. En 1849, Francisco Adolfo Varnhagen publicó el *Cancionero da Ajuda*. Opinaba, como ya lo había hecho Christian Bellermann, que todas las canciones eran de un solo poeta, y precisamente del Conde de Barcelos. Este primer error dio origen a otro, de ninguna manera aislado, sino que se repitió en muchos países al interpretar la lírica trovadoresca, por tratarse de una época en que la lectura se hacía desde el punto de vista autobiográfico. Varnhagen vio en el Cancionero el eco poético de una historia de amor auténtico, de la que habría sido protagonista el presunto autor.

También en otros países han surgido muchas y célebres polémicas sobre cuestiones semejantes, y casi siempre afectan también a la interpretación de la obra misma. La discusión más célebre de la historia de la literatura es la que se trabó en torno a la paternidad literaria de Shakespeare. Aunque para los investigadores serios se pueda dar por terminada la contienda, todavía hay diletantes que a fuerza de sutilezas intentan probar la paternidad literaria de Lord Bacon o de Lord Rutford o de cualquier otro contemporáneo. Por otro lado, el drama isabelino nos presenta aún muchos problemas. A pesar de todos los trabajos realizados, si-

guen siendo desconocidos los autores de muchas tragedias y comedias. En la *History of English Literature* de Legouis y Cazamian se lee respecto al drama isabelino: "The unknown remains vaster than the known." Y la *Cambridge History of English Literature* dedica todo un capítulo a los "Plays of uncertain authorship attributed to Shakespeare". Si se consiguiera solucionar todas las cuestiones aún planteadas, surgiría ante nuestros ojos un cuadro de aquella época completamente diverso.

También en la historia de la literatura española quedan célebres problemas de paternidad literaria. La *Celestina*, que tanto éxito obtuvo en toda Europa, en la primera edición de 1499 constaba de 16 actos, así como en la impresión de 1501, hecha en Sevilla. En la edición sevillana del año siguiente se componía de 21 actos. En los versos que hacen de prólogo se designa a Fernando de Rojas como autor de los 20 actos últimos, mientras que el primero, más extenso, se atribuye a Juan de Mena o a Rodrigo de Cota. Más adelante empezaron a surgir dudas acerca de estas indicaciones. Menéndez Pelayo fundamentó ampliamente la tesis del autor único para toda la obra, atribuyéndosela a Fernando de Rojas. En su obra *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria*, edición de 1941, vol. II, pág. 243 s., entre otros argumentos leemos: "Sería el más extraordinario de los milagros literarios y aun psicológicos el que un continuador llegase a penetrar de tal modo en la concepción ajena y a identificarse de tal suerte con el espíritu del primitivo autor y con los tipos humanos que él había creado." Como se ve, en los problemas de paternidad literaria se integran las cuestiones estéticas y psicológicas más profundas. Por otra parte, la tesis de Menéndez Pelayo no consiguió imponerse, y ha habido que admitir el milagro. Observaciones sintácticas cuidadosamente hechas han llevado de nuevo a la convicción de que hay un autor para el primer acto y otro para los siguientes. Y el milagro de la identificación se ha acrecentado aún al comprobarse que los actos 17 a 21 han sido escritos probablemente por un tercer autor. (Cfr. la obra de E. Eberwein *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Bonn y Colonia, 1933.)

Menos concordante aún es la opinión de los investigadores acerca de una de los novelas más célebres de la literatura universal,

el *Lazarillo de Tormes*. Las tres ediciones de 1554 son anónimas. En 1605 se designó por primera vez un autor: el general de la orden de San Jerónimo Fray Juan de Ortega. Dos años después la obra se atribuía a don Diego Hurtado de Mendoza. Esta atribución prosperó hasta que, a fines del siglo XIX, se probó su inconsistencia. Desde entonces han surgido muchos pretendientes, entre los cuales ha alcanzado el mayor número de adeptos Sebastián de Horozco. Una vez más la interpretación de la obra depende del autor en cuestión y de las referencias "autobiográficas". De nuevo se han invocado principios básicos como argumentos decisivos. Investigadores como A. Morel-Fatio *(Etudes sur l'Espagne)* y F. de Haase *(An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain)* defienden el principio de que el autor debe ser considerado como protagonista de los acontecimientos que describe. Varnhagen opina que la lírica trovadoresca es la historia vivida por el autor. Esta misma idea ha sido aceptada para la novela picaresca. Los ejemplos abundan. (Véanse en la obra de Fidelino de Figueiredo *Aristarchos*, 2.ª edición, Río de Janeiro, 1941, págs. 131 ss., otros ejemplos de discusiones sobre paternidades literarias no probadas, en las literaturas portuguesa y española.)

En todos los países pululan los enigmas en lo relativo a los siglos XVI y XVII. Ultimamente han surgido dudas respecto al autor de la novela francesa más célebre del siglo XVII: *La Princesse de Clèves*. Antes era considerada como obra de Madame de La Fayette. Aunque no se había publicado con su nombre, parecía indiscutible que era suya. También parecía estar resuelto el problema de la colaboración de Segrais y del Duque de la Rochefoucauld, debiendo negarse la del primero y admitirse la del segundo.' Pero he aquí que en el *Mercure de France* del 15 de febrero de 1939 aparece un artículo de Marcel Langlais con el emocionante título *Quel est l'auteur de la Princesse de Clèves?* Como probable autor se señalaba a Fontenelle, y la tesis ha sido apoyada por una firma tan autorizada como la de Baldensperger (Baldensperger: *Complacency and Criticism: La Princesse de Clèves*. The American bookman, Fall 1944). Sin embargo, esta misma tesis no ha encontrado gran apoyo en otros críticos.

En Alemania se descubrió hace poco otro novelista a quien su descubridor atribuye categoría no inferior a la del más importante cuentista del siglo XVII, Grimmelshausen (R. Alewyn, *Johann Beer*, Leipzig, 1932). Las novelas del "nuevo" autor eran ya conocidas todas por separado. Pero ahora cobraban carácter documental mucho más importante, y casi aparecían bajo un nuevo aspecto. ¿Cómo fue posible que el autor permaneciese oculto tanto tiempo? Es que se sirvió de diversos seudónimos, práctica muy corriente en aquella época. Aún existe en los tiempos modernos un célebre seudónimo que nadie ha logrado desenmascarar de forma irrefutable. Una de las novelas más interesantes del Romanticismo alemán apareció con el título de *Nachtwachen. Von Bonaventura*. Bonaventura es, evidentemente, un seudónimo. Las figuras de Brentano, Schelling, E. T. A. Hoffmann, Carolina Schlegel, se modificarían mucho si se confirmasen las hipótesis que pretenden ver en uno de ellos al autor de la novela. Pero tiene, ciertamente, más consistencia la tesis que atribuye la novela a un escritor insignificante, llamado Wetzel, quien por una vez habría tenido la suerte de realizar algo grande.

Podemos distinguir tres técnicas diversas en el uso de seudónimos:

1) El empleo de un nombre diferente del verdadero; por ejemplo, Fernán Caballero, en vez de Cecilia Böhl de Faber. Muchos nombres célebres de la literatura son seudónimos: Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), Molière (Jean Baptiste Poquelin), Voltaire (François Marie Arouet), George Eliot (Mary Ann Evans), Novalis (Friedrich von Hardenberg), etc.

2) El anagrama: el nuevo nombre está formado por una combinación de las letras del nombre verdadero. El nombre de Natonio, que aparece en el *Crisfal*, es anagrama de Antonio, según Delfín Guimarães, quien lo interpreta como alusión a Sá de Miranda, que usaba este nombre. Un anagrama artificioso era el usado por el poeta alemán del siglo XVII Kaspar Stieler, que con las letras de su nombre formó el complicado seudónimo de Peilkarastres.

3) El criptónimo: las primeras letras del nombre verdadero componen otro con el que se encubre el autor sólo hasta cierto

punto. Crisfal es uno de esos criptónimos, formado con las primeras sílabas de Cristovão Falcão.

En casi todos los países se encuentran compilados en grandes diccionarios los resultados de las pesquisas para la identificación de las obras publicadas anónimamente o con seudónimo.

EXCURSO: DETERMINACIÓN DEL AUTOR POR MEDIO DEL TEXTO

Es muy frecuente tener que determinar un autor valiéndose sólo del texto de una obra. Este trabajo no tiene como fin último la interpretación adecuada de la obra de arte como tal, sino que utiliza el texto para un fin especial, esto es, la identificación del autor. Sin embargo, mientras no se reconozca como ideal la historia de la literatura sin nombres, el concepto de la personalidad del autor seguirá siendo fundamental en la historia de la literatura. Por tanto, esta tarea tiene importancia justificada y significativa. Al mismo tiempo, da al investigador ocasión de probar su tacto literario, su erudición, los conocimientos que posee de su profesión y su habilidad para manejarlos. No es extraño que se reconozca el valor de este trabajo, no sólo como materia de examen, sino también como entretenimiento útil y sugestivo en pequeñas tertulias literarias.

Aunque todavía no hemos trabado conocimiento con los instrumentos del historiador de la literatura ni con su manejo, quizá el fin de la identificación del autor justifique la presentación de un breve ejemplo. Servirá de texto una poesía alemana:

Das Rosenband

Im Frühlingsschatten fand ich sie;
Da band ich sie mit Rosenbändern:
Sie fühlt' es nicht und schlummerte.

Ich sah sie an; mein Leben hing
Mit diesem Blick an ihrem Leben:
Ich fühlt' es wohl und wusst' es nicht.

Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu
Und rauschte mit den Rosenbändern:
Da wachte sie vom Schlummer auf.

Sie sah mich an; ihr Leben hing
Mit diesem Blick an meinem Leben,
Und um uns ward's Elysium.

El lazo de rosas

La hallé en la sombra de la primavera;
La até con lazos de rosas:
No lo notó y continuó dormida.

La contemplé; mi vida pendía,
Con la mirada, de su vida;
Yo lo sentía, mas no lo sabía.

Pero le susurré sin palabras;
Hice sonar los lazos de rosas:
Y despertó de su ligero sueño.

Me miró; su vida pendía,
Con la mirada, de mi vida,
Y a nuestro alrededor se abrió el Elíseo.

Los indicios que presenta un texto pueden ordenarse esquemáticamente en cuatro grupos: 1. *Indicios relativos al contenido.* La materia y determinados motivos, las alusiones a figuras y acontecimientos históricos, o la mención de objetos técnicos (ferrocarril, auto, etc.), pueden permitir conclusiones. 2. *Indicios formales.* La elección de determinadas formas de verso o de estrofa, un especial procedimiento narrativo (novela epistolar, narración en primera persona), pasajes líricos intercalados en narraciones y dramas (¡coros!), incluso indicios negativos, como la abstención del monólogo, etc., son con frecuencia ilustrativos. 3. *Indicios lingüístico-estilísticos.* Formas, palabras y construcciones anticuadas ayudan

a determinar la época, aunque pueda verse que se han usado intencionadamente; observaciones estilísticas sobre el vocabulario, sobre el empleo de metáforas y figuras, sobre la adjetivación, sobre la construcción de las frases, sobre el ritmo, sobre la orientación de la narración (actitud frente al público, etc.) bastarán con frecuencia para descubrir la época, la corriente e incluso al poeta. 4. *Indicios ideológicos*. De cada pensamiento, del sentido íntimo de la obra en su conjunto, de la actitud adoptada en ella frente al mundo, puede obtenerse material utilizable.

Consideremos la anterior poesía desde los cuatro punto de vista. Ya el primero nos permite hacer en seguida una comprobación importante. El motivo del encuentro del poeta enamorado con la amada dormida, que en nuestro caso constituye la situación concreta de toda la poesía, tiene gran valor ilustrativo. Es uno de los motivos tradicionales dentro de la llamada "Anacreóntica", corriente literaria que durante los siglos XVII y XVIII cruza casi todas las literaturas europeas:

Beglückter Schmerz, der in den Hain mich führte!
Dort schläft im Klee
Die Ursach' meiner Pein, die schöne Galathee...

¡Feliz dolor, que me llevó hasta el soto!
Allí duerme en el trébol
la hermosa Galatea, causa de mi tormento...

Así comienza una poesía de Ewald von Kleist *(Galathee)*, y podrían citarse muchas parecidas.

En lo formal, lo primero que nos llama la atención es la estrofa de tres versos. Que se trata de un poeta que trabaja sus versos, nos lo atestigua el arte con que ha estructurado los que tenemos delante: los dos primeros forman un conjunto estrechamente trabado, mientras que el tercero, con su carga de contenido, mantiene el equilibrio con ellos. Esto es importante: demuestra que el poeta se ha distanciado algo de la anacreóntica al uso. Porque ésta adopta predominantemente la forma de canción; pero aquí no se canta ni se tararea, sino que se habla. Ni siquiera se trata, como el estilo manifestará con más detalles, de un hablar suave, íntimo; más bien parece notarse en su decurso algo majestuoso,

hímnico; en todo caso, un alejamiento cada vez mayor de la canción. También llama la atención la ausencia de rima. De suyo, la anacreóntica suele cultivar la canción rimada. Por otra parte, la ascendencia "clásica" de la anacreóntica fue motivo y justificación de que se abandonara la rima, precisamente en Alemania. Al verso trocaico de cuatro acentos se le dio incluso el nombre de "anacreóntico", y fue usado sin rima por Goetz, Gleim, Utz (cfr. A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*. Bd. III, § 1.009). La lucha en torno a la rima es una de las características del segundo tercio del siglo XVIII: fueron los representantes de la generación joven quienes la combatieron. Así, pues, nuestra poesía, en la que falta incluso la medida del verso, sobre la que no se cierne la autoridad de los antiguos, se nos presenta como obra de un "moderno" de hacia la mitad del siglo XVIII.

A este tiempo nos remiten también las observaciones lingüísticas, por ejemplo el "rauschen" (construido personalmente) o el "lispeln" en el sentido de hablar íntimamente (aunque, según el Diccionario de Grimm: GDW [*Grimmsches Deutsches Wörterbuch*], aparece ya desde el siglo XVI). Las palabras compuestas "Frühlingsschatten", "Rosenband", nos recuerdan el enriquecimiento del vocabulario poético, logrado en particular por Klopstock, y precisamente con este carácter (la segunda palabra no está documentada antes de Klopstock, y la primera no se recoge aún en el GDW). El lazo de rosas de nuestra poesía encuentra un eco bien claro en el lazo de rosas con que Goethe anuda el fin de su poesía *Kleine Blumen, kleine Blätter*. También remite al siglo XVIII el adverbial "sprachlos", mientras que el giro "mein Leben hing..." se remonta al lenguaje de Lutero (cfr. 1. Mose, 2, 24: darum wird ein Mann... an seinem Weibe hangen; 44, 30... an der Seele seine Seele hanget). En cambio "Elysium" pertenece otra vez al lenguaje poético, y precisamente al del siglo XVIII; en este caso, el lector alemán recuerda en seguida la intensa repetición de Schiller: "Freude, Tochter aus Elysium". Pero también Goethe, por no citar a otros, escribió una oda titulada *Elysium*, cuyo estribillo, "Uns gaben die Götter auf Erden Elysium", y su verso final, "Ach, warum nur Elysium", actúan como una consciente alusión a la poesía que analizamos. De suyo, no puede sorprender el empleo de

esta palabra en una poesía anacreóntica, donde es corriente que aparezcan Cupido, Venus (Citerea) y otras divinidades, y que el amante y la amada lleven nombres griegos. Sin embargo, nos llama la atención el modo de emplearla aquí. Con esto pasamos al cuarto punto de vista.

Es peculiar de la poesía citada el hecho de que, en contraste con el tono juguetón y festivo de la anacreóntica europea, aquí la situación, las figuras, los sucesos, los sentimientos, se toman extraordinariamente en serio. La gran distancia desde la que de ordinario se habla, y en la que puede desarrollarse lo frívolo, aquí se ha acortado evidentemente. La actitud frívola se ha trocado en otra, que quiere expresar con sinceridad sentimientos auténticos. Ya el hecho de que ni el que habla ni la amada lleven nombres griegos, que no aparezca Venus ni Cupido, manifiesta la renuncia al vestido ajeno y al decorado literario. Si en este hallazgo negativo hay ya algo positivo, esto se acentúa aún en la manera de indicar el espacio: en "Frühlingsschatten" parece notarse algo fresco, sumamente expresivo, sentido por vez primera.

Cuando aquí se dice: "Mein Leben hing an ihrem Leben", esto nos produce una impresión totalmente distinta de la que nos causan de ordinario los anacreónticos cuando mueren o languidecen sin que pueda salvarlos nadie más que la amada. Por su parte, la amada que aquí se nos presenta ha perdido toda la coquetería de las Cloes y Galateas: también su vida pende de la del amado. Aquí nos encontramos ante dos personas afectadas por igual y hasta lo más profundo; faltan, por un lado, los desmayos y lamentos; por otro, la esquivez, el despotismo y el cálculo, que sabe usar las miradas como armas. Aquí todo es manifestación del interior, y, como tal, decisiva, porque no va acompañada del pensamiento. En el mundo de esta poesía hay en el hombre algo más esencial que el pensamiento y la razón. Podemos designarlo como el fondo del alma, aunque la palabra alma esté ausente. Pero el fondo del alma se descubre inmediatamente: no mediante palabras, que siempre participarán del pensamiento, sino en la mirada. Cierto que la configuración en palabras de la revelación inmediata por parte del que habla resulta un tanto discordante; cuando tiene que decir de sí mismo que sólo sentía, pero no sabía,

se pone de manifiesto una vez más algo de la gran distancia que ha tenido que ser vencida. Pero de esto nos compensa la estrofa cuarta. La expresión que brilla en los ojos de la amada al despertar tiene algo de aquella auténtica anunciación que hizo creer a los antiguos griegos que Dioniso, por más que supiera disimular en otras ocasiones, contestaba con sinceridad a las preguntas que se le hacían en el momento de despertar.

De la mutua confesión de las almas nace una situación a la que se llama Elíseo. De nuevo se siente aquí la autenticidad de la expresión, la plena validez de este arrobamiento y embeleso. Al mismo tiempo, se manifiesta precisamente en este pasaje hasta qué punto nuestra poesía, comparada con otras poesías anacreónticas, está desensualizada: aquí no hay asomo de satisfacción sensual, como tampoco incentivos ni estímulos sensuales; todo es vida anímica, auténtica, íntima vida de almas.

Vemos que el análisis del contenido ha completado de manera importante las averiguaciones que ya habíamos hecho. Indudablemente se trata de la base anacreóntica: el motivo, y también el susurro *(Lispeln)*, el murmullo *(Rauschen)*, las ataduras de rosas, forman parte de ella, e incluso hemos observado una reincidencia en la actitud de distanciamiento. Pero no es menos evidente lo nuevo: la superación de la distancia, la sustitución de la actitud lúdica por una "actitud expresiva" (que ya se anunciaba en lo formal), la desensualización, la vida anímica, el éxtasis de las almas.

Casi llegaríamos a la conclusión de que esta poesía es un monumento de aquella grande y profunda transformación que experimenta la lírica a mediados del siglo XVIII y que está vinculada al nombre de Klopstock. El valor artístico de la poesía —prescindiendo de pequeñeces— nos hace pensar preferentemente en el mismo Klopstock como uno de los participantes de aquella tendencia.

Nuestra poesía pertenece efectivamente a Klopstock; es un monumento de aquella gran transformación que tan penetrantemente ha descrito Günther Müller en su *Geschichte des deutschen Liedes*, donde asigna al *Rosenband* el puesto que le corresponde.

Pero hemos de reconocer que los hallazgos que parecían facilitarnos el camino hasta el poeta han sido esencialmente facilitados

por el hecho de proceder esta poesía de una época de transición (habrá lectores que, gracias a su erudición, no necesitarían dar el rodeo del análisis). Tampoco hemos de desconocer que, aun así, el aventurar el nombre del poeta exige siempre mucha cautela. Nuestra poesía podría ser también de alguno de los muchos continuadores que precisamente coinciden en esta especie de anacreóntica y poesía de almas. Hölty, Jacobi, Salis, Matthisson y muchos otros son representantes de este tipo de *Lied* durante todo el siglo, y otros más jóvenes, incluso hasta bien entrado el siglo XIX. Y —para destacar de una manera clara la inseguridad en la determinación del autor y de la época— nada excluye de suyo en el texto la posibilidad de que la poesía haya sido escrita por un poeta muy posterior, movido por el capricho, o por afinidad electiva, o por otros motivos. En el análisis de la sonoridad encontraremos todavía un método de investigación que promete reducir aún más las posibilidades de error. Pero también aquí hay que tener en cuenta la probada advertencia de que la determinación de un autor basándose en el texto sólo, rara vez puede conducir a conclusiones definitivas.

3. DETERMINACIÓN DE LA FECHA

Para todo trabajo histórico literario es de la mayor importancia saber en qué año se publicó o se escribió una obra literaria. Fácilmente se comprende que, viéndose la historia de la literatura de la Edad Media obligada a trabajar con copias generalmente no fechadas y hechas después de un tiempo más o menos largo, habrá tenido que enfrentarse con dificultades mayores que la historia de la literatura más reciente. Ésta trabaja, en los más de los casos, con libros en que rara vez falta la indicación del año en que se publicaron. La determinación de los influjos mutuos, de las relaciones, de la evolución, y hasta la propia comprensión de la obra, dependen en gran manera de la fijación exacta de la fecha. La investigación de la Edad Media, incluso la que se refiere a las obras más conocidas, se basa todavía en hipótesis. Con frecuencia vemos caer por la base una construcción penosamente edificada, ante una comprobación más consistente.

A veces los investigadores tienen que luchar no sólo contra las condiciones poco propicias del material, sino también contra engaños deliberados e indicaciones erróneas. En la literatura portuguesa es bien conocida la cuestión de las llamadas "Reliquias de la poesía portuguesa". Al principio fueron tenidas por textos auténticos de los siglos VIII al XI, hasta que J. Pedro Ribeiro probó que eran falsificaciones del siglo XVII. Aun así, aparecieron sabios que quisieron salvarlas, por lo menos para la Edad Media. Falsificaciones de este tipo, producto a veces de un patriotismo exagerado, revistieron con frecuencia un significado grande y fértil para la vida espiritual. Baste recordar el caso del *Ossian* de Macpherson, que llegó a convertirse en patrón de una corriente de la época.

Las consecuencias fueron trágicas al descubrirse la falsificación en el caso de Thomas Chatterton. Éste había presentado al público algunos escritos que decía haber descubierto en la iglesia de Bristol, originarios del siglo XV. El joven escritor, que a los dieciocho años se suicidó, debido en gran parte al descubrimiento de la falsificación, ha servido de inspiración a varias composiciones literarias.

Una de las cuestiones más interesantes en la fijación de fechas, que ocupa desde hace siglos a los investigadores, es la que se refiere a la época de la aparición de un género poético completo: la balada. La cuestión es tanto más imperiosa porque la balada desempeña un papel predominante en la historia de la literatura de muchos pueblos. En Inglaterra y Alemania, sus entusiastas descubridores en el siglo XVIII atribuyeron la balada a épocas remotas y vieron en ella la expresión de la literatura popular primitiva. También los románticos creyeron poseer en ella documentos primitivos de la literatura nacional. El problema se complicó a causa de sus evidentes relaciones con el género épico, interpretándose las baladas como grados preliminares de este mismo género. Hoy casi predomina la interpretación contraria. Es general la opinión de que las baladas conservadas hasta hoy se derivan de epopeyas. Pero las condiciones literarias no son iguales en todos los países. Así, se dice que las baladas alemanas recibieron su sello característico en la Edad Media, debido al influjo de la vieja canción heroica. En realidad, es prueba concluyente el hecho de que hayan

aparecido a fines de la Edad Media, como baladas, las viejas canciones heroicas de Hildebrand y Ermenreich. En España no está completamente abandonada la teoría de que los romances son anteriores a las epopeyas y les sirven de base; sin embargo, se ha generalizado la teoría elaborada y defendida, entre otros, por Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, quienes sostienen que los romances son posteriores a los "cantares de gesta", sirviéndoles especialmente las crónicas de puentes hasta la literatura épica. Así se llega a la conclusión de que no son anteriores al siglo XIV. Las baladas escandinavas, tan numerosas, son consideradas hoy como oriundas de la época caballeresca, mientras que, según el estado actual de la investigación, son pocas las baladas inglesas (como la famosa *Chevy Chase)* originarias del siglo XV. Tratándose de la determinación de fechas para casos de la literatura postmedieval surge de nuevo la obra de Shakespeare como objeto del más intenso trabajo de investigación. Lo mismo que en la reconstrucción del texto, era preciso estudiar también aquí cada drama por separado, y muchas veces se presentaban cuestiones nuevas y sorprendentes. *The Tempest*, por ejemplo, era considerada como el último drama shakespeariano, escrito después de 1610. Esta hipótesis, que parecía irrefutable, vaciló unos momentos al descubrirse, entre los dramas de Jakob Ayrer de Nuremberg, el titulado *Die schöne Sidea*, con fecha de 1595. Esta pieza se basa en un argumento semejante al de *The Tempest*. Habiéndose probado que, desde 1593, los llamados "comediantes ingleses" (grupo de comediantes ingleses con repertorio inglés) habían llegado también a Nuremberg y que el drama y el teatro de Ayrer habían sido influidos por éstos, en seguida se presentó la hipótesis de que *The Tempest* databa de época anterior a la que se había creído. Hoy, sin embargo, se mantiene la anterior cronología de la obra y se admiten dos posibilidades: o Shakespeare oyó hablar del argumento del drama de Ayrer al regreso de los comediantes ingleses, o ambos buscaron inspiración en la misma fuente. Por otra parte, hay una novela española de Antonio Eslava, en su colección *Noches de Invierno*, publicada en 1609, que trata del mismo tema.

En épocas recientes rara vez se plantearán problemas especiales sobre dramas, novelas y narraciones. En general la publicación

sigue inmediatamente a la elaboración. Por otra parte, cartas, diarios u otros documentos, del autor o de sus amigos, fácilmente nos permiten determinar la época de su composición con seguridad absoluta. Más difícil es la determinación cuando se trata de poesías líricas, pues no siempre obedece el poeta a la ambición de publicar en diarios o revistas la poesía que acaba de componer. Hay muchos ejemplos que nos demuestran que hasta la cronología de las colecciones publicadas puede no corresponder a la de los distintos poemas que la integran. No son raros los casos en que un poeta, en vez de incluir una poesía en la colección que le correspondía cronológicamente, la ha incluido en otra muy posterior. Las interpretaciones estilísticas, del contenido espiritual y relativas a la biografía dependen esencialmente de la determinación exacta de las fechas.

Sirva de ejemplo el siguiente caso, tan interesante, no sólo por tratarse de un error de investigación, sino también por sus aspectos metodológicos. En mayo de 1773, Goethe envió a Kaestner, el novio de Lotte Buff, en Wetzlar, la poesía *Der Wanderer* (El caminante) acompañada de estas palabras: "Reconocerás en la alegoría a Lotte y a mí con todo lo que sentí a su lado más de cien veces." Esto dio lugar a que la poesía comenzara a ser leída e interpretada como primer reflejo de las emociones vividas junto a Lotte, emociones de un Werther "lírico", sin conflictos trágicos, claro está. Esta interpretación parecía la única admisible y por eso era tenida por válida. Especialmente para el método "biográfico", todo parecía explicado del modo más concluyente: el sentido de los pensamientos y sentimientos, la correlación de las personas con modelos reales, su origen, provocado por un acontecimiento concreto, biográfico. El poema venía a apoyar precisamente la tesis del incentivo que reside en la vivencia del carácter confesional y biográfico de la poesía. Con gran sorpresa para todos se demostró después que Goethe había escrito y declamado esta poesía antes de ir a Wetzlar y de encontrarse con Lotte. Conocido este hecho, era necesario modificar la interpretación de la obra poética. Al mismo tiempo, se proyectaba una luz nueva sobre el eterno problema de la ciencia de la literatura: la relación entre la fantasía poética y la realidad.

En este ejemplo se ve cuán dudosa es esa cómoda idea de que la obra poética se basa en acontecimientos biográficos e incluso es tanto mayor su valor cuanto más reales son sus bases.

Para todo el que publica un texto "crítico" es ley imperiosa determinar el momento en que fue concebida, elaborada y publicada la obra, y, en el prólogo o en el aparato crítico, deberá presentar todo el material correspondiente.

4. MEDIOS AUXILIARES

El que se dedique al estudio de una obra o de un problema literario, encontrará ya resueltas, en la mayoría de los casos, las cuestiones filológicas preliminares, como la elaboración de un texto crítico, la identificación del autor y la fijación de la fecha. Aprovechará el trabajo de varias generaciones de investigadores, alineándose, de este modo, en la tradición de la ciencia. La finalidad de la enseñanza universitaria no está, ciertamente, en limitarse a transmitir lo que otros han logrado descubrir, sino en preparar el terreno para que surjan adeptos de la ciencia capaces de fomentar su progreso. Pertenece, pues, al estudio universitario la iniciación del futuro investigador; por eso la disertación o tesis debe dar prueba de la capacidad de quien la hace.

Muchas veces las tesis denuncian ya por su lenguaje que el autor no ha dado en el blanco y que sigue un camino errado. Un lenguaje ampuloso, lleno de clasificaciones subjetivas, como "obra inmortal", "imperecedera", "magnífica", etc., delata ya por el estilo un modo de pensar inadecuado. El foro de la ciencia no debe confundirse con una sala de conferencias o con las columnas de un diario. Independientemente de los matices individuales, el lenguaje científico posee características propias. Cada ciencia tiene su terminología especial, un lenguaje técnico. Puede incluso decirse que una ciencia sólo existe en la medida en que posee una terminología adecuada. Sólo así son transmisibles sus problemas y conocimientos, sólo así se crea una tradición científica. Una persona no iniciada apenas entiende un artículo sobre cualquier especialidad; quien no tenga conocimientos jurídicos no sabrá lo que significa un *dolus eventualis,* ni necesita saberlo. En cambio,

al técnico le basta ese término para comprender inmediatamente de qué se trata.

En los términos técnicos se encuentran condensados resultados concretos de la investigación y del pensamiento, transmitidos de generación en generación. El hecho de que las ciencias no existan por sí mismas y que, al entrar en contacto con círculos más amplios, no tengan más remedio que moderar el rigor de su lenguaje técnico, no afecta en nada a la severidad con que toda ciencia debe componer y usar su propia terminología.

Al principio, el aprendizaje de este lenguaje técnico no deja de ser difícil y odioso para el estudiante. Por muy fina que sea la sensibilidad pedagógica del profesor, le será imposible suprimir todas las dificultades. Pero es absolutamente indispensable que, ya desde el principio, el alumno se esfuerce por familiarizarse con el significado de los términos técnicos y con las realidades que encierran. Le prestarán gran ayuda, en muchos casos, los diccionarios, tanto en su propia lengua como en las extranjeras, así como las grandes enciclopedias.

En lo que atañe a la ciencia de la literatura, podrá servirse de determinadas obras más especializadas. En 1938, Jean Hankiss empezó a reunir materiales para un *Dictionnaire des notions d'histoire littéraire* que explique todas las expresiones técnicas usadas en francés, alemán, inglés, español e italiano. En él se tendrán también en cuenta todos los términos técnicos de las otras lenguas que no tengan correspondencia en una de las citadas. Hoy día no se sabe si podrá ser llevada a cabo una empresa tan útil e importante. No faltan, sin embargo, medios auxiliares ya disponibles en cuanto a la explicación de los términos técnicos de la ciencia de la literatura. (Algunos de los más importantes se encuentran en la bibliografía que va al fin de este libro.)

Cualquier trabajo científico debe encuadrarse en la tradición de la ciencia. Para ello es preciso que el autor, antes de iniciar su tarea, se entere del estado de la investigación en relación con su problema, aunque no sea más que para evitar un trabajo inútil. No son raros los trabajos "nuevos" que descubren cosas hace mucho conocidas por todos menos por el autor. El que emprende un trabajo debe comenzar por echar mano de todas las publicaciones

que puedan relacionarse con su tema, y estudiarlo a fondo. Es deber de gratitud y de honradez indicar, o bien al fin del trabajo, en bibliografía aparte, o bien en las notas, las obras consultadas. Para facilitar el examen posterior, las referencias deben ser lo más completas posible: debe indicarse el apellido del autor, acompañado del nombre, cuando aquél pueda dar lugar a confusiones; el título exacto y completo, el lugar en que apareció la obra y el año de su publicación. En caso de tratarse de publicaciones en serie, será conveniente indicar el título de la colección y el número del tomo. En los artículos de revistas (o de publicaciones conmemorativas) es indispensable indicar, además del título del artículo, el de la revista, el año en que se publicó y, si es posible, el número del volumen.

Si nos referimos a un pasaje determinado, como suele ocurrir en las notas, debe indicarse la página respectiva del trabajo citado. Una s. o un sig. después del número de la página significa la página indicada y la siguiente; sigs. o ss., la indicada y las siguientes. Si en las notas nos referimos más de una vez al mismo trabajo, no será preciso repetir todos los datos bibliográficos. Basta una referencia corta y exacta, por ejemplo, el nombre del autor, acompañado de *loc. cit.* (*loco citato*), y el número de la página. En las citas de textos literarios es necesario indicar exactamente la edición por la que se cita. En trabajos científicos se recurre exclusivamente a ediciones críticas.

Dada la abundancia de trabajos científicos existentes, será difícil en muchos casos reunir una bibliografía tan completa como sería de desear. Habitualmente, las grandes obras de historia de la literatura traen largas indicaciones bibliográficas. Aunque insuficientes para investigaciones especiales, los trabajos indicados siempre ayudarán a dar un paso adelante, pues cada uno contiene bibliografía propia y ya más especializada. Pero nunca se debe partir del principio de que un autor que trató anteriormente el asunto poseyera un conocimiento completo de los datos bibliográficos respectivos.

Prescindiendo de la circunstancia de que puede haber transcurrido mucho tiempo entre la publicación del último estudio sobre determinada materia y la realización del nuestro, éste siempre pre-

sentará con relación a aquél aspectos diferentes, que exigirán una bibliografía especializada perteneciente a disciplinas afines.

El camino más seguro, aunque es complicado y exige mucho tiempo, sería comprobar las bibliografías nacionales respectivas, donde viene anotada la totalidad de los libros publicados. En todos los países de tradición científica y poseedores de un comercio de librería organizado aparecen estas reseñas, generalmente semanales. Es también frecuente que se publiquen índices bibliográficos abarcando seis meses o un número determinado de años.

Es cierto que, en los más de los casos, bastará recurrir a los últimos años de estas bibliografías nacionales, porque en casi todos los países aparecen, periódicamente o en visión de conjunto, bibliografías especializadas sobre los estudios críticos de literatura. Como es natural, estas listas se encuentran siempre atrasadas en cuanto a la producción; el volumen que recoge, en un país, los trabajos críticos del año 1930, no puede, evidentemente, publicarse en el mismo año, ni siquiera en el año siguiente. Conviene, pues, recurrir a las bibliografías nacionales para cubrir la laguna existente entre la última bibliografía técnica y la fecha de redacción de nuestro trabajo.

La compilación de la literatura científica resulta más fácil gracias a las bibliografías que vienen en las revistas científicas y que muchas veces tienen también en cuenta las producciones del extranjero. Tenemos que partir del principio de que, para cualquier problema de una literatura nacional, la investigación extranjera ha contribuido con estudios más o menos importantes. Son aún de mayor utilidad algunas bibliografías técnicas publicadas todos los años, o con varios de intervalo, por revistas o instituciones científicas. Estas bibliografías abarcan toda la producción internacional, incluyendo las revistas, y generamente no se dedican sólo a una determinada literatura nacional, sino al conjunto de las literaturas románicas, o incluso a la totalidad de las literaturas modernas.

Forman grupo aparte determinadas publicaciones orientadas no sólo en sentido bibliográfico, sino también biográfico. En ellas se encuentra la indicación de todas las obras de un escritor, muchas veces con todas las ediciones preparadas por él, con las ediciones

críticas, una pequeña biografía y, por último, los trabajos críticos que se ocupan del poeta en cuestión o de determinado aspecto de sus obras. Para extensos períodos de la literatura alemana y francesa son indispensables, respectivamente, obras como el *Grundriss* de Goedeke y el *Manuel bibliographique* de Lanson.

Es éste el lugar apropiado para referirnos a los diccionarios de escritores, así como a los diccionarios biográficos generales. Su valor no consiste propiamente en lo que nos dicen sobre el escritor que es objeto de nuestro trabajo, ya que a este respecto disponemos de material más rico en monografías especiales. Pero ocurrirá muchas veces, durante el trabajo, que nos encontraremos con algún poeta, escritor, filósofo, teólogo, etc., a quien conozcamos poco, y en este caso un diccionario biográfico nos suministrará todos los elementos de que carecemos.

Quedan por decir unas palabras sobre las revistas científicas. En el transcurso de los tiempos han adquirido cada vez mayor importancia, hasta tal punto que puede decirse que hoy palpita en ellas con la mayor intensidad toda la vida de la ciencia. Con sus incesantes aportaciones hacen que la investigación progrese en los sectores más diversos. Además, nos traen noticias personales y objetivas, relacionadas con el mundo científico (necrologías, nombramientos, informes sobre el trabajo de las academias y sociedades científicas, anuncios de grandes planes de trabajo, etc.). Aparte de las bibliografías ya citadas, insertan también críticas de libros recién publicados. En los últimos tiempos se ha generalizado la costumbre de publicar, en forma de artículo, informes generales acerca del estado de las investigaciones sobre determinados problemas. El conocimiento y la lectura constante de las revistas se hace, pues, indispensable para quien pretenda dedicarse concienzudamente a la ciencia de la literatura.

Hay revistas para determinadas literaturas nacionales, para una época concreta, por ejemplo, la Edad Media; para la historia de las ideas u otro aspecto metodológico, para la literatura comparada, para el conjunto de las literaturas románicas o de las literaturas germánicas y, finalmente, para las literaturas modernas en general. En las bibliografías técnicas se encontrarán índices más o

menos completos de las revistas científicas. El principiante debe procurar retener las abreviaturas más importantes, ya que son, generalmente, de uso internacional e indispensable para la comprensión y redacción de notas bibliográficas.

PRIMERA PARTE

CONCEPTOS ELEMENTALES DEL ANÁLISIS

Cada obra literaria presenta al estudioso el problema de su recta interpretación. Para solucionarlo es necesario el conocimiento de algunas nociones elementales. Los términos técnicos que las expresan se refieren a hechos inherentes a la obra, en cuanto obra literaria. Esta parte de nuestro trabajo tiene, pues, como finalidad explicar el significado de tales conceptos elementales y, al mismo tiempo, su manejo. Como se trata de conceptos básicos aislados, cada uno de los cuales abarca sólo aspectos especiales de la obra, pero no la obra como un todo, podemos designarlos como nociones elementales analíticas. En las otras partes, más adelante, aparecerán de nuevo, cuando se trate de discutir formas sintéticas de trabajo. La mayoría de las designaciones de los conceptos elementales no pertenecen sólo al lenguaje técnico de la ciencia de la literatura, sino al lenguaje cotidiano. Pero aquí precisamente reside una dificultad para el principiante, pues, en cuanto expresión científica, su significado difiere con frecuencia notablemente de la acepción vulgar.

Si no se considera la obra sintéticamente, como un todo, se pueden distinguir en ella, provisionalmente, dos aspectos principales: forma y contenido. Los conceptos elementales se dividen, por tanto, en dos grandes grupos: conceptos elementales relativos al contenido, y conceptos elementales relativos a la forma.

CAPÍTULO II

CONCEPTOS ELEMENTALES DEL CONTENIDO

1. EL ASUNTO

Quien lea *El mejor Alcalde, el Rey*, de Lope de Vega, o asista a la representación del drama, pronto se dará cuenta de que no es invención del autor todo lo que se va desarrollando. El autor mismo, en los últimos versos, nos dice por boca de Sancho:

Y aquí acaba la comedia
del mejor alcalde, historia
que afirma por verdadera
la crónica de España:
la cuarta parte la cuenta.

La fuente indicada es la *Crónica general*, de la que habían aparecido ediciones en 1541 (Zamora) y en 1640 (Valladolid). Se comprueba, además, por estos versos que la indicación de una fuente que garantice la verdad histórica es capaz de conferir al drama cierto valor ulterior. Encontramos la misma actitud en la Edad Media: los autores de novelas cortesanas al estilo de Chrétien de Troyes nunca dejan de referirse a las fuentes y precursores. El hecho de que hicieran lo mismo cuando se trataba de una mera ficción prueba que el público de aquellos tiempos consideraba de poco valor una obra cuyos personajes y contenido hubiesen sido inventados por el autor. Pero tampoco en otras épocas puede verse

falta de originalidad en el hecho de que el autor no haya inventado, sino simplemente adaptado el contenido de su obra. Casi todas las tragedias griegas dramatizan mitos familiares a todo el pueblo; precisamente la tragedia griega presuponía la existencia de tales conocimientos para poder ser bien comprendida. Entre los dramas de Shakespeare no son sólo los históricos los que tienen un contenido vivo fuera de la obra, sino también casi todos los restantes. En este caso se trata generalmente de fuentes literarias. Entre las obras dramáticas es rara excepción el hecho de que el poeta invente su asunto. En cuanto a los dramas españoles, la investigación de fuentes sigue muy activa, y constantemente se descubren nuevas dependencias y relaciones respecto al contenido. Este trabajo puede considerarse casi terminado con respecto al drama clásico francés, y ha llevado a la conclusión de que casi todos los dramas desarrollan asuntos ya existentes. Algo semejante ocurre con los dramas de Goethe y de Schiller.

A la epopeya parece serle esencial referirse a algo existente fuera de la obra. Por el contrario, la novela requiere, al parecer, que su contenido sea más producto de la fantasía del autor; hay, sin embargo, muchas obras, por ejemplo novelas históricas (y narraciones), que en este aspecto van contra la regla. En la literatura narrativa del siglo XIX, más claramente en el Romanticismo francés, se comprueba con sorpresa cómo el autor desea dar la impresión de haber hecho una adaptación, incluso en los casos en que él mismo ha inventado el asunto. Todo esto nos demuestra que el contenido de la narración es de poca importancia para el modo de ser poético y para la categoría artística de una obra. (En los comienzos de la literatura humana hay una obra, hallada entre las ruinas de Babilonia, que es ¡una lamentación de que todos los temas poéticos estén ya realmente gastados!) Surge, pues, la exigencia de no atribuir demasiada importancia al contenido de una obra cuando se trate de educar literariamente. Si en la enseñanza escolar se da valor a los resúmenes del contenido, esto tiene justificación por razones pedagógicas; en cambio, para una cultura literaria es aún muy poco.

Lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, y va a influir en su contenido, se llama *asunto*. El asunto está

siempre ligado a determinadas figuras, y comprende un período de tiempo. Está, pues, más o menos fijado en el tiempo y en el espacio. La misma expresión "Era una vez" (así empiezan los cuentos de hadas) es una fijación en el tiempo.

Según esta definición del término literario "asunto", puede decirse que sólo tienen asunto las obras en que se realizan acontecimientos y aparecen figuras, es decir, los dramas, las epopeyas, las novelas, las narraciones, etc. En este sentido, una poesía lírica no tiene asunto.

El "asunto" puede existir en las más variadas formas, es decir, las fuentes de asuntos son sumamente diversas.

Hasta el siglo XVIII predominan en la literatura las fuentes literarias. En los dramas encontramos muchos asuntos que sólo viven en la forma dramática. La *Iphigenie* de Goethe se remonta a la de Racine y Eurípides, y ha influido sobre Gerhart Hauptmann, para enumerar sólo algunos de los autores que han tratado este asunto. El del Anfitrión ha seducido a muchos dramaturgos, a partir de Plauto y de Molière. Cuando Shakespeare saqueaba la novelística italiana, aprovechaba igualmente fuentes literarias.

Con el ejemplo de Lope de Vega se ha probado que las crónicas pueden proporcionar asuntos. Esta fuente mana con especial abundancia en el Renacimiento; nos limitaremos a señalar las relaciones de *Os Lusiadas* con las crónicas, relaciones que han suscitado, con razón, la atención de los investigadores. En el siglo XIX se exploran, especialmente para la novela histórica, al lado de las crónicas, obras históricas de todas clases, diarios, biografías, autobiografías, etc.

No es raro que se den en una misma persona el investigador histórico y el novelista; en la historia de la literatura alemana hay un capítulo especial, "Novelas de profesores", en el cual se incluyen profesores de Universidad que fueron también novelistas, como Felix Dahn, Georg Ebers, Wilhelm Heinrich Riehl, y otros. Víctor von Scheffel llegó a publicar, como apéndice a su novela *Ekkehard*, todas las fuentes históricas en que se había inspirado.

Los periódicos han constituido una fuente importante para los autores de los siglos XIX y XX. Zacharias Werner, que creó el drama fatalista con su obra *24 de Febrero*, halló inspiración para su

trabajo en una noticia de un periódico. Gottfried Keller para su obra *Romeo und Julia auf dem Dorfe (Romeo y Julieta en la aldea)* y Flaubert para su *Madame Bovary*, tomaron de esta misma fuente sus primeros impulsos. Son innumerables los casos en que narraciones y comunicaciones orales han proporcionado el asunto de una obra. ¡Cuántas veces las narraciones de padres o abuelos graban en el corazón de un joven poeta personajes y acontecimientos inolvidables! En este sentido, la madre y la abuela merecen un puesto de honor en la historia de la literatura. Todos conservamos en la memoria las narraciones en que por primera vez se nos presentó el fenómeno de un destino humano ajeno. Es casi obra del acaso que lleguemos a enterarnos de tal procedencia en casos concretos, como en las dos obras maestras del siglo XIX *Adam Bede*, de George Eliot, y *Die Weber*, de Gerhart Hauptmann. Para las obras de Theodor Storm fue de la mayor importancia Lena Wies, que le había contado historias en su infancia.

Más difíciles aún de captar, pero de mayor encanto, son los casos en que la propia observación y la vivencia personal han proporcionado el asunto al poeta. En este campo la investigación recibe un nuevo y especial impulso de aquel decisivo principio básico: la correlación de la obra con el autor. Precisamente en relación con los mayores poetas ha sido posible reunir así un material de infinita riqueza, destinado a probar la dependencia de la obra poética, en cuanto al asunto, de la vida del autor.

La falta de originalidad de los autores, tan frecuente en la invención del asunto, puede engañar a un profano o a un hombre sin sensibilidad artística. Cuando Paul Albrecht dedicó su vida a la tarea de descubrir todas las influencias que habían actuado sobre Lessing (además de las relativas al asunto, las que se referían a las ideas y al lenguaje), el caso, en sí, era de cierta utilidad. Pero realizar este trabajo con el fin de desacreditar la capacidad creadora de Lessing y reducir a éste a la categoría de un simple plagiario sólo sirve para desacreditar a su propio autor. Albrecht dio a su obra en seis volúmenes el título de *Lessing's Plagiate*.

Si toda adaptación de un asunto hubiera de considerarse plagio, casi no habría un solo poeta limpio de este crimen. Y si, como hizo Albrecht, se toman en cuenta todos los empréstitos de ideas

y lenguaje, todos somos plagiarios. Ciertamente, no siempre es fácil determinar cuándo se sobrepasa el límite de los préstamos y adaptaciones permitidas y comienza el terreno vedado. Tal vez la historia de la música trabaje en este caso en un terreno aún más difícil. Cuando, súbitamente, Beethoven utiliza un motivo sacado del *Messias* de Haendel, parece que se trata de un plagio comprobado. Pero nadie tendrá este caso por infracción condenable, ni pensará que Beethoven, en un día improductivo, quiso ayudar al vuelo de su fantasía con plumas ajenas. Precisamente el hecho de ser tan fácil reconocer el plagio en tales casos nos lleva a interpretarlo como homenaje voluntario. En la historia de la literatura se da el plagio con bastante frecuencia. Sin embargo, es necesario saber que es muy reciente la noción de propiedad intelectual y de sus derechos; antiguamente se pensaba de distinto modo acerca de esto. A despecho de la severidad de nuestra concepción, no existe un gran éxito artístico que no levante una ola de imitadores, expertos en el negocio, que pasan muchas veces los límites de lo permitido. Sin embargo, incluso los grandes, son con frecuencia blanco de acusaciones; procesos de este género acostumbran a poner en tensión, de vez en cuando, al mundo literario.

En los últimos tiempos ha caído en cierto descrédito la investigación de las dependencias en cuanto al asunto, llamada investigación de las fuentes. No porque haya conducido a la lastimosa conclusión de que la riqueza de invención de los poetas es inferior a lo que habitualmente se piensa. (Por lo demás, precisamente en los tiempos más remotos, que de ningún modo sufrieron de superproducción literaria, es cuando se descubre una mayor limitación de temas.) Lo que ha producido gran antipatía contra la investigación de las fuentes es el hecho de que se haya declarado satisfecha con la mera averiguación de las dependencias en cuanto al asunto. Realmente, con esto no se logra nada, ni a favor de la comprensión artística, ni en beneficio de la historia de la literatura. El verdadero trabajo debería comenzar a partir de aquí: ¿Por qué eligió el poeta este asunto? ¿Qué fue lo que le sedujo? ¿Cómo y con qué medios lo ha desarrollado? A veces se acostumbra a hablar con menosprecio de la "materia prima" que el poeta ha encontrado y a la que ha dado vida, sin comprender que, exceptuando los casos

en que el autor se ha servido de sus propias observaciones y vivencias, se trata siempre de asuntos ya elaborados. Cualquier relato periodístico puede estar, de suyo, tan bien estructurado como una obra de arte que lo utiliza como fuente. Las modificaciones serán tanto más expresivas en relación con las nuevas energías productoras consagradas a la obra. El cuidadoso análisis del modo en que se aprovecha una fuente, total o parcialmente, la observación detenida y la interpretación de todas las modificaciones prometen, por un lado, profundos conocimientos de la obra, más aún, de la esencia poética, y, por otra parte, favorecen el conocimiento del poeta, de la corriente, de la época. El desprecio por la investigación de las fuentes, hoy tan en boga, se explica como reacción contra la práctica de otros tiempos, tan falta de ideal espiritual. Sin embargo, aparece como injusticia y estrechez de miras ante las muchas posibilidades resultantes del terreno firme de la investigación del asunto.

En las ediciones críticas se encuentra, en el prólogo o en el aparato crítico, la indicación de las fuentes de la obra en cuanto al asunto. Durante algún tiempo estuvieron en boga los trabajos que trataban de la "historia" de un asunto a través de la literatura, con la indicación de sus múltiples adaptaciones. Sin embargo, dada la poca importancia que el asunto tiene en la obra poética, resulta muy dudoso el sentido de estos libros y su derecho a existir. Si, realmente, el centro de gravedad reside en las modificaciones por las que ha pasado el asunto, tal vez sea posible que surja algo así como su "historia". Pero el interés se desplaza entonces hacia algo extraliterario, y las obras aisladas no pueden surgir ante nuestros ojos como obras de arte formando un todo. Pero si intentamos investigar su totalidad, el vínculo del asunto se mostrará inconsistente y el libro se desmembrará en capítulos separados.

Como colecciones de materiales, los trabajos que siguen estas dos directrices conservan cierto valor.

2. EL MOTIVO

La palabra *motivo* pertenece al vocabulario de uso cotidiano y tiene los más variados significados. Por motivo de una acción se

entiende el impulso para realizar esta acción. Otra es la acepción de la palabra cuando se habla de un motivo en el terreno de la fotografía. La cualidad atribuida a la forma e inherente a esta noción surge aún más incisiva cuando se habla de motivo en música. Entonces se pretende designar una secuencia característica de sonidos que desde el principio apunta a un conjunto más elevado y vasto: el tema o la melodía.

En el lenguaje de la ciencia de la literatura encontramos esta palabra con extraordinaria frecuencia. Incluso se ha convertido en noción central de la investigación de los cuentos populares *(Märchen)*. En efecto, la observación ha demostrado que, cuanto mejor se estudian las leyendas y cuentos de los diversos pueblos, más semejanzas se descubren, no sólo en pequeños rasgos comunes, sino también en las situaciones, en los personajes, en los esquemas. Trátase, por tanto, de unidades que aparecen en las más diversas combinaciones. Se ha llegado incluso a interpretar los cuentos y leyendas como composiciones caleidoscópicas a base de tales unidades independientes diversamente presentadas. Esta interpretación unilateral va ciertamente demasiado lejos.

Damos algunos ejemplos de estas unidades. Alguien regresa a su tierra, después de largos años de ausencia. Nadie le reconoce. Pero enseña la mitad de un anillo que, en el momento de la despedida, había sido partido en dos, y he aquí que su mitad se ajusta exactamente a la otra, conservada por el que se había quedado. Así es reconocido e identificado sin sombra de duda. En otro ejemplo se busca a una doncella de quien se posee únicamente un zapato. No le sirve a nadie, por más tentativas que se hagan, hasta que, por fin, se ajusta al pie de una muchacha de quien nada sospechaban los que vivían con ella. Entonces es reconocida e identificada. En un tercer ejemplo, un hombre se ve ante un trabajo imposible de ejecutar; un ser sobrenatural se le presenta y le entrega uno o varios objetos mágicos, con cuyo auxilio consigue entonces realizar su empresa.

Estas unidades se designan con el nombre de motivos. Dondequiera que los encontremos, en una leyenda o en cualquier obra literaria, siempre se presentarán de manera concreta. Se trata de

cierto caballero que había marchado a Tierra Santa, y de su mujer, que tiene un nombre determinado; el anillo, que había sido partido en dos en el momento de la despedida, está también especificado. Pero el mismo motivo se reconoce de nuevo en otros personajes, lugares y circunstancias. Un asunto está, como hemos visto, fijado en cuanto al lugar, al tiempo y a las figuras. El de *Romeo y Julieta* es la historia de este joven llamado Romeo y de esta muchacha llamada Julieta, hijos de tales padres, que viven en tal ciudad italiana y tienen este o aquel sino. El motivo, en cambio, no está fijado ni concretado de una manera exacta. Sólo lo captamos cuando prescindimos de cualquier fijación individual. Lo que queda después como motivo tiene una firmeza estructural notable. Es una situación típica, que se puede repetir siempre. Un asunto puede albergar y albergará en sí muchos motivos. En el asunto de *Romeo y Julieta,* uno de los motivos es el amor entre los descendientes de dos familias enemigas. Lo encontramos en innumerables obras literarias y en las más diversas relaciones individuales. Constituye también un motivo el error de la muerte aparente, que encontramos en la literatura desde Píramo y Tisbe.

Las distintas concretizaciones dentro de cada motivo se llaman "rasgos". Con la investigación de los cuentos populares se ha observado que estos rasgos quedan muchas veces ligados al motivo. Así sucede con el rasgo de nuestro primer ejemplo: el reconocimiento por medio del anillo ocurre justamente el día del nuevo casamiento de la esposa del caballero. En el motivo del error de la muerte aparente surge muchas veces el rasgo de ser el otro amante quien interpreta falsamente la muerte aparente intentada como medio de salvación.

El motivo es una situación típica que se repite; llena, por tanto, de significado humano. En este carácter de situación reside la capacidad de los motivos para aludir a un "antes" y un "después". La situación ha surgido, y su tensión exige una solución. Los motivos están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de "motivo" (derivado de *movere).*

Ocurre a veces que la tensión provocada por el motivo dentro de la acción no se libera en la obra, y la acción toma otro rumbo.

Se habla entonces de un "motivo ciego". Preséntase con bastante frecuencia al principio de dramas y películas, para despertar el interés, o para inducir deliberadamente a conclusiones falsas. En el *Frei Luiz de Sousa* encontramos un motivo ciego al final del primer acto: Manuel de Sousa prende fuego a su propia casa. Claramente se destaca que se trata de un desafío a los gobernantes. Quedamos, como espectadores, en espera de las consecuencias del desafío, pero las hipótesis nacidas de este acto no llegan a realizarse. Desaparece en absoluto el aspecto político; no vuelve a hacerse referencia a este suceso. Bástenos, de momento, indicar que tiene un efecto altamente teatral y dramático. Reconocemos así una cualidad especial del motivo; además de su unidad estructural como situación típica y significativa, aparte de su concretización, de su carácter trascendente, le pertenece una calidad especial, que favorece su uso en determinados géneros.

El reconocimiento mediante el zapato que se adapta al pie es, a nuestro parecer, motivo típico de los cuentos populares. Nos transporta al verdadero ambiente de esos cuentos, que no presta atención al hecho de que innumerables muchachas pueden tener el pie del mismo tamaño. En el cuento popular el zapato sólo sirve a una, y ésa es la que se busca.

El motivo del príncipe apasionado, disfrazado de siervo, exige considerable espacio para poder desarrollarse adecuadamente. Se adapta mejor a la narración que al drama. Lo encontramos en la *Comedia del Viudo*, de Gil Vicente; la investigación de las fuentes puede probar realmente que su origen está en la novela. Por el contrario, es infinitamente más dramático el motivo, que suele ir unido a éste, de un amor simultáneo por dos hermanas. También el motivo de los hermanos enemigos es de tan ardiente intensidad y concentración que se comprende bien su uso frecuente en el drama. Sirvióse de él con preferencia el drama alemán del período del *Sturm und Drang*, y ya en la obra de Shakespeare aparece con cierta frecuencia. El mismo gusto de la época hizo que se enlazase con otros motivos semejantes, y contribuyó al uso de los mismos rasgos, de modo que el lector de hoy piensa a veces que se trata de plagios.

No es lícito esperar que cada motivo contenga en sí mismo un carácter genérico claro. Pero la investigación profunda en este sentido nos promete aún conocimientos de mayor importancia. El aspecto genérico que se contiene en el fenómeno del motivo fue con claridad reconocido primeramente por Goethe y Schiller. Cuando intentaban interpretar la esencia de la epopeya y del drama encontraron motivos épicos y dramáticos que son típicos (cfr. la publicación hecha en común con el título de *Über epische und dramatische Dichtung).*

Si investigamos los motivos de una obra literaria en relación con el desarrollo de la acción, pronto notaremos que tienen importancia diversa. Por ejemplo, el motivo de los dos hermanos enemigos en los dramas del *Sturm und Drang* es muchas veces el motivo principal de toda la obra. En *La Estrella de Sevilla,* de Lope de Vega, es central el motivo de que el cumplimiento de una promesa lleva a una situación fatal. Encontramos este motivo en muchas obras: en los *Nibelungos* queda ligado a la figura de Rüdiger von Bechlaren; en el *Orlando furioso,* de Ariosto, al héroe del mismo nombre (Ruggiero). De importancia secundaria en el drama de Lope (cuya paternidad, sin embargo, fue discutida) es el motivo de la criada infiel. Por tanto, en el análisis de una obra puede establecerse la diferenciación entre motivos centrales y motivos subbordinados. Con bastante frecuencia, éstos pueden dividirse aún en motivos vinculados al motivo central y en otros que no pasan de ser motivos expletivos. En la *Comedia del Viudo,* el motivo del viudo que aparece ya desde el principio, es un motivo expletivo (siempre desde el punto de vista del desarrollo de la acción), mientras que el motivo de la búsqueda del hermano se vincula con el motivo del amante disfrazado y el del amor simultáneo por las dos hermanas.

Hasta ahora sólo hemos considerado los motivos desde el punto de vista de la acción. Hay, sin embargo, otros aspectos bajo los cuales deben ser considerados. En la *Comedia del Viudo* se nota que el motivo del viudo es más importante para el conjunto de la obra, que, por ejemplo, el de la búsqueda del hermano; pero este último es más importante, desde luego, para el mero desarrollo de la acción. Llegaremos más rápidamente a los demás aspectos bajo

los cuales deben ser considerados los motivos, si dirigimos nuestra atención a los motivos líricos, pues mientras contemplamos la trascendencia del motivo sólo desde el punto de vista de la acción, nos quedamos forzosamente en las zonas del drama y de la narración como géneros pragmáticos, es decir, géneros para los cuales es característico el desarrollo de acontecimientos.

En realidad, también en la lírica se habla de motivos. Desígnanse como tales, por ejemplo, la corriente del río el sepulcro, la noche, la salida del Sol, la despedida, etc. Para ser motivos auténticos, tienen que ser entendidos como situaciones significativas. Su trascendencia no consiste, en este caso, en el desarrollo de la situación, de acuerdo con una acción, sino en que se tornan vivencias para una alma humana y se prolongan interiormente en las vibraciones de ésta. Cuando se dice en una poesía:

> Plácido aroma las flores
> sus hojas plegando exhalan...

sólo se esboza una imagen difusa de las flores. Es bien diferente la descripción de las flores en el soneto de Calderón en *El Príncipe Constante:*

> Estas que fueron pompa y alegría
> Despertando al albor de la mañana,
> A la tarde serán lástima vana
> Durmiendo en brazos de la noche fría.
>
> Este matiz que al cielo desafía,
> Iris listado de oro, nieve y grana,
> Será escarmiento de la vida humana.
> ¡Tanto se aprende en término de un día!
>
> A florecer las rosas madrugaron,
> Y para envejecerse florecieron;
> Cuna y sepulcro en un botón hallaron.
>
> Tales los hombres sus fortunas vieron;
> En un día nacieron y expiraron;
> Que, pasados los siglos, horas fueron.

No falta, es cierto, el aspecto imaginativo: pero ya el primer verso nos indica que aquí no se describe una imagen momentánea. El Yo que habla no se refiere sólo a un momento. El Yo se siente emocionado precisamente porque tiene presente toda la vida de las flores. Las flores se han convertido en motivo de esta poesía en los dos sentidos del término: como objetividad limitada, es decir, como constelación y como impulso para la expresión lingüística. Reside aquí una característica del desarrollo del motivo hacia el significado espiritual. Una clara fuerza conceptual se manifiesta, ya desde el principio, por ejemplo, en las concentraciones: "que fueron pompa y alegría". La misma fuerza produce las antítesis alegría-lástima, madrugada-vejez, cuna-sepulcro. Así se llega a la experiencia de la fugacidad del tiempo y a la interpretación de la vida caduca de las flores como "escarmiento", es decir, como espejo, como símbolo. El motivo está concebido como concretización de un significado conceptual, como portador de un mensaje espiritual. Con todo —y en esto reside el valor artístico de la poesía—, la expresión lingüística está empapada de lirismo; la enunciación proviene de una fuerte emoción homogénea.

La investigación de los motivos se presenta como vasto y fecundo campo de trabajo en la historia de la literatura.

En obras con el mismo asunto valdrá la pena investigar por qué determinados motivos han sido llevados a un segundo lugar o bien traídos al primer plano por los respectivos autores. Hay, por otro lado, motivos que surgen en determinadas épocas con tanta frecuencia que se convierten en índices del espíritu entonces reinante. En el Prerromanticismo se encuentra frecuentemente el motivo de la persona amada que ha muerto y se aparece al amigo que le sobrevive. Surge sobre todo en la balada. Citaremos sólo las baladas inglesas *Fair Margaret and Sweet William* y *William's Ghost*, publicadas en la colección de Percy, y *Adelstan und Röschen* de Hölty, así como *Lenore* de Bürger (cfr. también *Les constantes amours d'Alix et d'Alexis* de Moncrif, *Marianne* de Gleim, y *Der untreue Knabe* de Goethe, etc.). El motivo se desarrolla siempre en el mismo sentido: el superviviente muere también; pero es diversa la "motivación" del motivo: la aparición del fantasma se

realiza o para vengar la infidelidad, o para acallar los excesivos lamentos del que sobrevive, o bien es la promesa de fidelidad hecha por el muerto la que le saca de la tumba.

En la literatura religiosa es frecuente el motivo de la Barca de Salvación, que ha sido investigado por Paulo Quintela (y Pierre David) al hacer su edición de la obra de Gil Vicente *Auto de Moralidad de la Embarcación del Infierno* (cfr. también E. R. Curtius, *Europäische Literatur u. lateinisches Mittelalter*, p. 136 ss.).

Excurso: El motivo de la noche en cuatro poemas líricos.

Como prueba evidente de la aparición del mismo motivo presentamos cuatro poemas de literaturas y épocas diferentes; trátase del motivo de la noche.

Addison: *Hymn.*

The spacious firmament on high,
With all the blue ethereal sky,
And spangled heavens, a shining frame,
Their great Original proclaim.
Th'unwearied Sun from day to day
Does his Creator's power display;
And publishes to every land
The work of an Almighty hand.

Soon as the evening shades prevail
The Moon takes up the wondrous tale;
And nightly to the listening Earth
Repeats the story of her birth:
Whilst all the stars that round her burn,
And all the planets in their turn,
Confirm the tidings as they roll,
And spread the truth from pole to pole.

What though in solemn silence all
Move round the dark terrestrial ball?

What though nor real voice nor sound
Amidst their radiant orbs be found?
In Reason's ear they all rejoice,
And utter forth a glorious voice;
For ever singing as they shine,
"The Hand that made us is divine".

(El espacioso firmamento arriba,
Con toda la azul bóveda etérea,
Y el tachonado cielo, templo resplandeciente,
Proclaman la grandeza de su Autor.
El incansable Sol, día tras día,
Manifiesta el poder de su Creador,
Y proclama por toda la Tierra
La obra de una mano omnipotente.

Apenas las sombras de la tarde prevalecen,
La luna cuenta a su vez el relato maravilloso,
Y de noche, a la Tierra, que escucha,
Repite la historia de su nacimiento:
Mientras todas las estrellas que arden en torno
Y todos los planetas a su vez
Confirman el mensaje con su giro
Y difunden la verdad de polo a polo.

¿Qué importa que todos en silencio solemne
Se muevan alrededor de la oscura esfera terrestre?
¿Qué importa que ni voz ni sonido verdaderos
Entre sus orbes radiantes se encuentren?
Para el oído de la Razón todos ellos exultan
Y lanzan una voz gloriosa,
Cantando sin cesar, mientras fulguran:
"La mano que nos hizo es divina".)

De la marquesa de Alorna (poetisa portuguesa [1750-1839], que dio a conocer a sus compatriotas el prerromanticismo inglés y alemán, convirtiéndose así en precursora del romantiscismo portugués) es el siguiente poema:

Como está sereno o Céu.
Como sobe mansamente
A lua resplandecente
E esclarece este jardim!

Os ventos adormeceram;
Das frescas águas do rio
Interrompe o murmurio
De longe o son de um clarim.

Acordam minhas ideias
Que abrangem a Natureza,
E esta nocturna beleza
Vem meu estro incendiar.

Mas se à lira lanço a mão,
Apagadas esperanças
Me apontam cruéis lembranças,
E choro em vez de cantar.

Joseph von Eichendorff: *Mondnacht.*

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müsst.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Aehren wogten Sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande
Als flöge sie nach Haus.

Noche de Luna.

(Era cual si hubiera el cielo
A la tierra en silencio besado,

Y ella, en un halo florido,
Con él tuviera que soñar.

Iba la brisa por los campos,
Ondeaban suavemente las espigas,
Susurraban quedo los bosques,
Tan clara de estrellas estaba la noche.

Y abrió mi alma
Ampliamente sus alas,
Voló sobre los campos silenciosos,
Como si volara hacia casa.)

Baudelaire: *Recueillement.*

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche!

Cuatro representaciones del mismo motivo; pero las diferencias saltan a la vista. Residen, en primer lugar, en lo que se podría designar como desarrollo concreto del motivo. En Addison son especialmente los astros los que se tornan visibles: luna, estrellas, planetas. (Nos sorprende que aquí no se tenga aún en cuenta el sistema de Copérnico; en otras literaturas se nota el mismo atraso de siglos.) El movimiento de los astros y su esplendor, y sobre todo la proclamación que hacen, se destacan como directrices de

la acción. Ya el movimiento mismo, y luego el "from pole to pole", indican que no se trata de dar forma determinada a una vivencia, sino, más bien, que se traspasan los límites de la experiencia sensorial y el pensamiento ayuda a forjar la imagen. En contraste con éste, los otros tres poemas desarrollan la objetividad a partir de determinado punto de vista de un Yo que siente. En Addison falta evidentemente este Yo; el punto de contacto es la "Reason".

En la marquesa de Alorna nos encontramos con la vivencia objetiva del cielo claro, de la luna resplandeciente, del viento en calma, del murmullo del agua, del sonido de un clarín. En el poema de Eichendorff hay también sensaciones táctiles, acústicas y ópticas que, en la segunda estrofa, participan de la vivencia de la noche; en la estrofa inicial, en cambio, se da la vivencia en otros estratos del alma; la objetividad de este poema abarca más de una serie de elementos de la naturaleza vividos sensorialmente. A medida que aparecen, se van diferenciando menos; los límites se hacen más borrosos que en el poema portugués; al mismo tiempo, el paisaje se ensancha y se amplía.

Por último, en Baudelaire se sobreponen diversos estratos de vivencias. El escenario es al principio la ciudad; después la abandonamos y nos encontramos en un vasto paisaje sobre el cual se aboveda el cielo. Por todas partes acontece algo; este poema es el más rico en movimiento entre los tres más modernos. (Addison, en este sentido, no ha sido igualado.) En el de la marquesa de Alorna surge ya desde el principio el punto de vista estático: "Como está sereno o Céu"; en Eichendorff, al fin de la segunda estrofa, todo se funde en una situación: "So sternklar war die Nacht". En Baudelaire, el mundo objetivo está en movimiento espacial, del mismo modo que efectúan un movimiento en el espacio los protagonistas; del "descendre" de la tarde se pasa por el "pencher", "surgir", "endormir", "traîner", hasta llegar al "marcher" de la noche. Los objetos son, sin embargo, de especie muy diferente a la de los objetos de la naturaleza en el poema de la marquesa de Alorna, y también en el de Eichendorff. En la medida en que surgen ante nuestra vista, sólo son una determinación de lugar para seres de naturaleza especial: el verdugo "Plaisir", los Años muertos, el Pesar.

La cuestión acerca del mundo objetivo nos lleva forzosamente a esta otra: ¿cuál es, propiamente, el contenido de la vivencia? En Addison todas las voces se funden en un mensaje captado por el oído de la "Reason": el mensaje en alabanza del Creador. Las cosas que existen en la noche no son vividas en su peculiaridad (la cual no existe en el mundo de este poema). Tampoco existe ningún valor ambiental, específicamente nocturno. La noche aquí no está en antítesis con el día, como tan claramente se advierte en los otros tres poemas. Aquí, ser de noche equivale más bien a decir que existen cosas especiales, como la Luna, las estrellas, los planetas, que cantan ahora las alabanzas del Creador, del mismo modo que durante el día las cantan el cielo azul y el sol radiante. En el fondo, hemos de reconocer que la noche no es vivida aquí como motivo completo, como fenómeno dotado de existencia propia. Es, simplemente, el escenario por donde pasa el coro de los actores.

En el poema de la marquesa de Alorna sucede todo lo contrario. Aquí todo se funde en la noche como "esta nocturna beleza". Sería demasiado poco decir que, en este poema, se vive una unidad en forma puramente estética. Más bien el ser de la noche es sentido como "ser de la naturaleza". Con esto, sin embargo, la estática, tan marcada al principio, cobra forma dinámica. Ser naturaleza, en el mundo de este poema, equivale a estar lleno de movimiento, y así, en la vivencia, las fuerzas de la naturaleza influyen sobre el yo y despiertan en él el entusiasmo creador. Pero entre el hombre y la naturaleza se abre una sima. El hombre no puede vibrar al mismo ritmo, no puede entregarse por completo. Está cargado de historia, de recuerdos y experiencias que, de súbito, irrumpen y se revelan mucho más poderosas que la vivencia de la noche.

Habíamos visto que las experiencias sensoriales tenían en Eichendorff mucho menos relieve que en la marquesa de Alorna. Las cosas, en sí mismas, son más indefinidas; el "so" (tan) en II, 4, no debe tomarse, de ningún modo, en su acepción corriente, como índice de la consecuencia lógica, sino como expresión de una relación indefinida. Todavía hay otra diferencia entre ambos poemas: en el de Eichendorff no es en el curso de la poesía don-

de se llega por vez primera a la vivencia total de la noche, sino que esta vivencia se anticipa; en realidad, ya se anuncia en el título. Pero la primera estrofa revela igualmente que tampoco aquí se trata de una vivencia estética de la naturaleza o de un paisaje. Sentimos el proceso mítico de un beso de novios entre el cielo y la tierra, de modo que es inmanente la relación con el cielo en todas las vivencias aisladas de la segunda estrofa. A este acontecimiento mítico, a la singularidad de esta noche clara, estrellada, se entrega en absoluto el yo que experimenta la vivencia. Aquí ya no rige la separación entre naturaleza y hombre. Hay en el hombre estratos que responden activamente a la llamada del cielo: el alma del hombre que tiene la vivencia sigue la llamada; el hombre se siente alejado de la tierra, siente el "éxtasis", usando esta palabra en su acepción primordial. Es como si esta alma volase hacia casa ("nach Haus"). Pero la casa del alma es la patria celestial. Así, la vivencia de la noche no es sólo una vivencia de la naturaleza, como en la marquesa de Alorna, sino una vivencia esencialmente religiosa. Como en Addison; pero la profunda diferencia está en que, aquí, la vivencia religiosa sólo se produce porque los objetos de la naturaleza y los procesos nocturnos son vividos en su peculiaridad.

Mientras que, en los dos últimos poemas, sólo al fin nos damos cuenta del yo que tiene la vivencia, en Baudelaire nos sale al encuentro ya desde el principio. Se nos presenta incluso en extraño dualismo: como el yo que exhorta, indica y guía, y como el "Douleur", vinculado al yo, pero, al mismo tiempo, dotado de existencia propia. El espacio, en este poema, es de extraña grandiosidad en sus dimensiones; espacio mítico, a través del cual caminan, casi como dioses antiguos, los fenómenos de la naturaleza, "Soir", "Soleil", "Nuit", y también los contenidos anímicos grandiosamente estructurados, como "Douleur", "défuntes Années", "Regret", junto con poderes vitales como el "Plaisir". La noche es un ser mítico; directamente, nada se dice de ella, mientras que la marquesa de Alorna y Eichendorff expresan con más exactitud su naturaleza. Pero, en Baudelaire, aún se nos dice más; si no con palabras, sí mediante la configuración. Todo lo que antecede, todo lo que está en el espacio de este poema, actúa sólo como una pre-

paración para la llegada de la noche; se siente una gradación (a la que contribuye maravillosamente la estructura del soneto): la noche aparece casi como dominadora, como superior a todos los demás seres. No ejerce ninguna violencia; pero sus atributos ("douce", "long linceul") prometen refugio, seguridad, "recueillement".

La actuación de la noche, tan perceptible para los sentidos en los otros dos poemas, y que en éste parece no estar expresa, en el fondo está presente y viva por la configuración del poema. De nuevo el título se revela altamente significativo; da nombre, precisamente, al centro secreto del poema. Por otra parte, en el transcurso de éste se realiza una nítida evolución en las relaciones entre el yo y su dolor. Al principio, éste es inquieto, exigente; se le dirige una exhortación. Después se llega a tomarle confiadamente de la mano, y por último se le llama "ma chère". La aproximación de la noche ha calmado al dolor, le ha reconciliado con el yo, los ha fundido a ambos en íntima comunión.

En Addison, la noche era el escenario donde algo se tornaba vivencia, y por cierto, vivencia para la "Reason"; algo que no era la noche. En la marquesa de Alorna, la vivencia de la noche, por muy particular y fuerte que sea, no consigue atraer del todo al hombre. En Eichendorff, el hombre se entregaba por completo; más precisamente por la intensidad de la vivencia nocturna, se hacía visible algo que existía más allá de la noche y actuaba a través de ella: la patria celestial del alma. En Baudelaire no existe nada más allá de la noche; todo ocurre dentro de ella: en el penúltimo verso, la vista se ve obligada a recorrer los límites de este espacio. Y, aunque el mundo sea más multiforme y más dispar que en cualquiera de los otros poemas, todo obedece aquí al sortilegio de la "douce nuit", que se aproxima.

Nada más equivocado que pretender generalizar las divergencias observadas en el modo de tratar el motivo, convirtiéndolas en características nacionales. Tampoco el análisis puede pretender haber explicado nada acerca de las épocas en que fueron concebidos estos poemas: el clasicismo (Addison), el prerromanticismo (marquesa de Alorna), el romanticismo (Eichendorff) y el simbolismo (Baudelaire). Ni siquiera puede pretender haber descubierto nada en relación con cada uno de los poetas. La comparación se ha limi-

tado al terreno de los poemas y sólo ha servido para su mejor interpretación. En el fondo, la comparación de los motivos sólo ha alcanzado a alguna de sus zonas, pero no al todo.

No obstante, hemos de convenir en que este procedimiento de trabajo puede llegar a ser fecundo, siempre que haya material suficiente para proseguir la tarea. El filósofo Dilthey, a quien tantos incentivos debe la ciencia de la literatura, veía en la investigación de los motivos el método más prometedor, el más lucrativo de la historia de las literaturas comparadas. Por este camino se han obtenido importantes resultados también en lo relativo a la personalidad del poeta. Se ha demostrado que se repetían determinados motivos en la totalidad de la obra de algunos de ellos. Se ha intentado, por ejemplo, interpretar los motivos de Wilhelm Raabe como expresión de su concepción del mundo. Este camino tenía que parecer especialmente atractivo en un poeta como Shakespeare, en el que sólo a través de la obra es posible ir al encuentro de su personalidad.

3. "LEITMOTIV", TÓPICO, EMBLEMA

Bastaría dar un paso para designar como *leitmotiv* (motivo dominante) los motivos centrales que se repiten en una obra o en la totalidad de las obras de un poeta. La noción de *leitmotiv* pertenece al lenguaje técnico de la ciencia de la literatura La palabra es alemana y ha penetrado, en parte como extranjerismo, en parte como préstamo, en las demás lenguas. También para el profano en literatura es familiar esta palabra como designación de una técnica determinada en las óperas. Al incorporarse al lenguaje técnico literario se alteró su contenido. Algunos investigadores la toman aún en el sentido que parece lícito atribuirle. Pero también se encuentra bastantes veces como designación de fenómenos mucho más restringidos.

Es conocida, en novelas y cuentos, la repetida aparición de un objeto determinado o de cualquier rasgo significativo. En la novela de Proust *A la recherche du temps perdu*, surge en diversos pasajes el mismo pequeño tema musical. Con arte insuperable ade-

rezó Goethe su novela *Die Wahlverwandtschaften* con tales repeticiones. Aquí se reconoce claramente su función vinculadora: se trata de medios técnicos de construcción y composición. Baste recordar por ejemplo, la copa con las iniciales E y O.

Este fenómeno es aún más frecuente en la novela cómica. Aquí sirve, más que para la construcción, para esquematizar la figura cómica. En Sterne, Dickens, etc., determinados personajes parecen estar provistos de tarjetas de visita, que presentan cada vez que aparecen. Puede tratarse simplemente de determinados modos de hablar invariables, como el eterno estribillo de Mrs. Micawber: "I never will desert Mr. Micawber", o bien de pequeños sucesos que se repiten, como cuando Mr. Dorrit recibe "pequeñas ofrendas honoríficas"; o cuando Miss Trotwood riñe continuamente con los asnos. A este fenómeno se le ha dado el nombre de *leitmotiv*. Pero aquí ni siquiera se trata de motivos auténticos; pues precisamente en la rigidez, en la delimitación, en el hecho de que estos temas no se integran en la cohesión del todo, sino que la interrumpen, reside su sentido y su acción cómica. Este abuso terminológico nos obliga a definir con más exactitud los términos *motivo* y *leitmotiv*.

En el terreno de la investigación de los motivos se ha desarrollado una manera de trabajo que recientemente ha sido elevada por el romanista Ernst Robert Curtius a la categoría de método independiente. Curtius llama a este método investigación de "tópicos". Los tópicos son "clichés fijos o esquemas del pensamiento y de la expresión" procedentes de la literatura antigua y que, a través del latín medieval, penetraron en las literaturas nacionales de la Edad Media y, más tarde, en el Renacimiento y el Barroco. En estas epocas, la corriente de la tradición aumenta poderosamente de volumen, alimentada por las contribuciones procedentes del inmediato e intenso estudio de la literatura antigua.

El material hasta ahora conocido —al cual contribuyeron ya en gran medida comentarios y anotaciones hechos en el siglo XIX sobre las obras medievales— es verdaderamente sorprendente. O, más bien, es sorprendente sólo para una concepción romántica del poeta y de la poesía, que ve en toda obra literaria el producto espontáneo de vivencias sentidas por el alma individual. Gracias a

la investigación del arte trovadoresco y de la poesía barroca, esta concepción había sido ya fundamentalmente rectificada en los últimos decenios. La investigación de los "tópicos" nos trae aún, como aportación accesoria, una contribución eficaz. Existe un tesoro de imágenes poéticas, fórmulas fijas y maneras técnicas de exponer, que se aprenden y que no desprecia ni el mayor poeta. Quien no conozca su origen antiguo y la transmisión retórica de este material poético cometerá graves errores de interpretación, y quien no sepa integrarse en esta práctica de la vida literaria, nunca encontrará el verdadero acceso a largas épocas de la historia de la literatura.

Por lo demás, la investigación de los tópicos, que trata, por consiguiente, de la tradición literaria, no suprime las diferencias individuales entre las obras ni entre sus creadores. Con razón dice María Rosa Lida, que se ha destacado en este campo de la investigación: "En cambio, los motivos que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejarse impregnar de la exaltación del individuo, propia de ese momento histórico: de la voluntad del individuo y no del hábito escolar depende la elección de un tema o de una forma tradicional; individual es la elaboración del texto a que se ajusta, por ejemplo, un símil heredado, o el nuevo sentido con que se llena un molde transmitido; individual y no menos reveladora, la reducción o la complicación de un motivo, su realización más alta o su forma malograda; y cada una de esas expresiones individuales no sólo reflejan al poeta que las pensó, sino también retratan en conjunto el sector de la historia cultural a que pertenecen."

Por tanto, se puede incluso decir que sólo el conocimiento de la "tradición literaria" crea la posibilidad de aprehender la peculiaridad de los poetas anteriores al siglo XVIII. El concepto de "tradición literaria" fue creado por Menéndez Pidal, y no hacemos injusticia a Curtius si afirmamos que lo que él ha hecho ha sido dar forma de método definitivo a los procesos de trabajo aplicados antes muchas veces por los investigadores de la poesía medieval, y después, especialmente, por la investigación alemana de la época barroca, en los últimos treinta años.

La investigación de los "tópicos" tiene dos aspectos. En primer lugar, investiga la tradición literaria de ciertas imágenes fijas y concretas, de motivos o también de pensamientos estereotipados, y, por otra parte persigue la tradición de ciertos modos técnicos de expresión. Del segundo aspecto, que pertenece a la técnica, nos ocuparemos más adelante. En cuanto al primero, presentamos sólo algunos ejemplos.

Así, la investigación de la fórmula *puer senex* por Curtius ha permitido sacar interesantes conclusiones acerca de la concepción de las edades de la vida; al mismo tiempo, lo paradójico de la fórmula se ha tornado significativo en cuanto al clima estilístico en que la fórmula se utilizaba.

Otra investigación de Curtius ha tenido por objeto el tópico *Natura mater generationis*, en que eran sobre todo interesantes algunas transformaciones debidas a los pensadores cristianos. Para la historia de la literatura ha sido aún más importante la tradición del *paisaje ameno*. A través de los siglos, un paisaje completo se presenta compuesto de determinados elementos: los prados, el riachuelo, las suaves brisas, el canto de las aves, etc. Sin el conocimiento de estos tópicos, que a veces se convierten en motivo auténtico, especialmente en la lírica del siglo XVII, todas las investigaciones se pierden en el vacío, al querer determinar por el texto el sentimiento de la naturaleza del poeta respectivo.

Para la poesía española y portuguesa son importantes dos estudios de María Rosa Lida: la tradición del *ruiseñor* y la del *ciervo herido y la fuente*. En ambos casos es particularmente interesante seguir paso a paso la alteración y el revestimiento cristiano de estas imágenes, cargadas al principio de mitología y ética paganas. En la lírica española del Siglo de Oro, el tópico del ciervo herido que acude a la fuente sirve de continuo para la exteriorización de las penas del alma cristiana solitaria. El ejemplo más reciente que nos da la autora son los versos de Sor Juana Inés de la Cruz:

Si ves el ciervo herido
que baja por el monte acelerado,
buscando, dolorido,
alivio al mal en un arroyo helado,

y sediento al cristal se precipita,
no en el alivio, en el dolor me imita.

Puede esperarse, con razón, que el gran tesoro tradicional de fórmulas de pensamiento, imágenes y motivos no represente ya ningún papel para la poesía desde el siglo XVIII. Sin embargo, no habrá desaparecido por completo. Es como si en algunos tópicos fuese tan rico el significado, tan grande, tan completo, tan impregnado de emoción, que ya nunca pudiera perderse. No es la tradición retórica la que les conserva la vida, y acaso tampoco lo sea siempre la cultura literaria del poeta moderno. Rara vez se podrá señalar la trayectoria. Pero la impronta se conserva. Damos sólo un pequeño ejemplo, como prueba de la continuidad de la tradición de aquella imagen del ciervo herido junto a la fuente; es un poema de C. F. Meyer:

Im Walde

Es flimmert in den Aesten,
Der Birke Stamm erblinkt,
Nun weiss ich, dass im Westen
Die Sonne purpurn sinkt.

Dort muss ein Meer von Gluten
Der Abendhimmel sein,
Hier rinnt ein stilles Bluten
Um mich auf Moos und Stein.

En el bosque

Hay destellos en las ramas;
Del abedul el tronco fulgura;
Ahora sé que en el poniente
El Sol entre púrpura se hunde.

Allí el cielo vespertino
Tiene que ser un mar de llamas;
Aquí corre una sangre silenciosa
En torno a mí sobre musgo y piedras.

Puede decirse que este poema no es comprensible si no lo contemplamos sobre el fondo de aquella tradición. Así lo comprendió el poeta, y modificó aún por dos veces la poesía. He aquí la versión definitiva:

Abendrot im Walde

In den Wald bin ich geflüchtet,
Ein zu Tod gehetztes Wild,
Da die letzte Glut der Sonne
Längs den glatten Stämmen quillt.

Keuchend lieg ich. Mir zu Seiten
Blutet, siehe, Moos und Stein.
Strömt das Blut aus meinen Wunden?
Oder ist's der Abendschein?

Crepúsculo en el bosque

Vine a acogerme al bosque,
Alimaña acosada a muerte,
Cuando el último fulgor del sol
Mana a lo largo de los lisos troncos.

Gimiendo yazgo. A mi lado
sangran —mira— musgo y piedras.
¿Brota la sangre de mis heridas,
O es el resplandor del crepúsculo?

El lector sabe ahora que se trata de un animal acosado mortalmente y que se desangra junto a la fuente, en el bosque. Pero hay todavía muchos puntos oscuros, sobre todo el impulso que llevó a la modelación del motivo; sólo por la historia del tópico descubrimos el núcleo íntimo de la poesía, es decir, la secreta referencia al tormento de un yo solitario.

De todas partes y de todas las literaturas han llegado en los últimos tiempos aportaciones para la investigación de tópicos, que E. R. Curtius ha sabido encauzar por el verdadero camino. Es de esperar que, gracias a esto, se explore al fin sistemáticamente un

sector que ha sido descuidado con daño para la historia de la literatura del Humanismo y del Barroco: la *emblemática*.

Por *emblema* se entiende un signo que lleva inherente un determinado sentido; es, por tanto, una especie de alegoría. Para la poesía fue de incalculable importancia la colección titulada *Emblemata*, publicada por el humanista italiano Alciato, en Milán, el año 1522. Podemos considerarla con toda justicia como un libro básico de la poesía europea del Barroco. Esta obra tuvo repetidas ediciones —sólo del siglo XVI se conocen hoy cerca de cien— y fue continuamente imitada. Mencionemos las imitaciones alemanas *Nucleus Emblematum select.*, de Gabriel Rollenhagen, Colonia, 1611-13, y *Symbolorum et Emblematum IV Partes*, de Joaquín Camerarius, Nuremberg, 1590-1604, así como las españolas *Emblemas morales*, de Juan de Orozco, 1589, y de su hermano Sebastián, 1610. La colección del inglés Francisco Quarles y la del holandés Jacobo Cats se convirtieron casi en libros de cabecera de la burguesía.

Alciato presenta docenas de imágenes, toscamente grabadas, y les añade un texto latino explicando el significado de cada una. En las anotaciones latinas que siguen en prosa nos presenta, con gran erudición, innumerables citas relativas a cada imagen, sacadas de escritores clásicos —valioso trabajo preparatorio para la investigación de los tópicos.

Encontramos, por ejemplo, un animal extraño. Por los versos que lo acompañan comprendemos que se trata de un camaleón; su significado se encuentra ya en el rótulo, *in adulatores*. El camaleón es, por tanto, símbolo de la lisonja. O bien encontramos la imagen de un hombre metido en el agua, mirando hacia arriba, a las ramas de un árbol cargado de fruta. Es Tántalo, que aparece aquí como símbolo de la avaricia, y a continuación se cita a Petronio Árbitro, a Horacio, a Cornelio Galo, a Aquiles Estacio, etc. Así fueron moralizados emblemáticamente innumerables mitos antiguos y también parábolas de la Biblia.

A los poetas del Barroco y al público culto les era íntimamente familiar esta emblemática. Se comprendía al momento en una poesía cualquier referencia alusiva, y la literatura estaba llena de

ellas. Damos sólo dos ejemplos tardíos. El poeta alemán Christian Günther dice en una poesía a su amada:

Ein grünes Feld
Dient meinem Schilde
Zum Wappenbilde,
Bei dem ein Palmenbaum zwei Anker hält.

(Un campo verde
Sirve a mi escudo
De blasón.
Y en él una palmera sostiene dos anclas.)

En la poesía *O Ciúme*, de Barbosa de Bocage, la segunda estrofa comienza con los versos:

Alterosas, frutíferas Palmeiras,
Vós, que na gloria equivaleis aos Louros,
Vós, que sois dos Heróis mais cobiçadas
Que áureos Diademas, que reais Tesouros,
Escutai meus tormentos, meus queixumes...

El lector moderno no comprende bien por qué Günther quiere a todo trance poner en su blasón una palmera, árbol extraño en Alemania; ni por qué Bocage considera las palmeras como los árboles más deseables y por qué exhala el poeta sus quejas precisamente junto a ellas. La emblemática nos da la respuesta. En Alciato se encuentra la imagen de una palmera. Los versos que la acompañan terminan con la "Gnome quae complectitur totius Emblematis sententiam":

.... mentis
qui constantis erit, praemia digna feret.

La palmera es el símbolo de la constancia, de la fidelidad. Por eso Günther la escoge para símbolo de su blasón; los lectores de entonces comprendían el fino significado de la poesía de Bocage, y por qué éste elegía precisamente las palmeras para lamentarse junto a ellas de la infidelidad de su amada. Muchas sutilezas de

las obras poéticas, aun en épocas más avanzadas, sólo se hacen comprensibles cuando la emblemática nos es familiar.

4. LA FÁBULA

El término *fábula* sirve, en primer lugar, para designar la narración de escenas de animales con sentido didáctico, de la cual se considera a Esopo mítico antepasado. Pero la ciencia de la literatura usa este término todavía con otra acepción.

Cuando se reproduce el "contenido" de una obra de los géneros pragmáticos, ya de un drama, ya de una novela, ya de una balada, etc., la reproducción es siempre más corta que la obra. El resumen del contenido atiende exclusivamente al curso de los acontecimientos, y de todas las partes de la obra, de las descripciones, diálogos, reflexiones, extrae sólo, en forma de relato, lo que es importante para la estructura de la acción. En la concentración y unilateralidad necesarias para esto reside el valor pedagógico de las narraciones de contenido, tan usuales en la enseñanza, mientras que para la educación artística, como ya hemos visto, su valor es reducido.

Si se intenta reducir el desarrollo de la acción a extrema sencillez, a esquema puro, se obtiene precisamente lo que la ciencia de la literatura suele designar como "fábula" o argumento de una obra. En la práctica, cuando nos dedicamos a este trabajo, se reconoce bastantes veces que es necesario invertir el orden del "contenido". La obra comienza, tal vez, por la mitad del desarrollo de la acción, para volver más tarde al principio. El modo de elaborar la fábula pertenece a las cuestiones técnicas que ha de resolver cada autor. Además, al intentar la determinación de la fábula, se descubre que ni la concretización ni la fijación individual en el espacio y en el tiempo tienen importancia para el esquema de la acción. Repítese ahora, en el campo más vasto de toda la obra, lo mismo que ocurrió al extraer el motivo.

Intentemos, por ejemplo, captar la "fábula" de *La Estrella de Sevilla*: Un rey se apasiona por una muchacha, pero es humillado por el hermano de ésta. Un noble da al rey su palabra de vengarle,

pero sabe luego que el ofensor es su íntimo amigo y futuro cuñado, ya que la muchacha era su propia novia. A pesar de todo cumple su palabra y mata a su amigo. El rey tiene que cumplir la suya, por la que le había prometido la impunidad. Los dos amantes renuncian a su amor.

La "fábula" es, en este sentido una de las nociones más antiguas de la ciencia de la literatura. Aristóteles la designa con el nombre de "mythos". Todavía hoy podemos aceptar la explicación que da Soares Barbosa en su comentario al *Ars poetica* de Horacio (1791). Dice así: "La fábula, llamada en griego *mythos* y por Horacio *forma*, es, según Aristóteles *(Poetica*, cap. VI), la "composición de las cosas", es decir, la organización, estructura y planeamiento general de todas las partes de una acción, con el fin de formar de ella un todo bello y perfecto". A esta definición pudiera tal vez añadirse que en la fábula se manifiestan ya los motivos centrales del desarrollo de la acción. En el caso de *La Estrella de Sevilla*, por ejemplo, los motivos del crimen de "lesa majestad", del cumplimiento fatal de una palabra dada, de la renuncia al amor.

No faltan testimonios de los propios escritores en cuanto a la importancia de la fábula para la realización de sus obras. Así, Balzac cuenta en el prólogo de la *Physiologie du Mariage* que la impresión que le había producido la palabra "Adultère" del *Código Civil*, sólo había podido transformarse en energía creadora cuando se le ocurrió la fábula de una pareja que después de diez años de vida conyugal, se sienten, por primera vez, apasionados uno del otro. En este caso, la fábula surge de una intuición repentina, y muchas veces sucederá lo mismo.

Goethe nos cuenta algo semejante a propósito de su obra *Werthers Leiden*. Hacía ya mucho tiempo que ante su imaginación se presentaba un protagonista que, dotado de la más fina sensibilidad, vivía su vida, por decirlo así, en lo más profundo del alma. La propia vivencia de Goethe ante la naturaleza y el arte, su experiencia amorosa, principalmente en sus relaciones con Lotte Buff, le habían proporcionado algún material. Faltaba aún el esquema del desarrollo de la acción, y sin él no podría esbozarse la obra. Entonces Goethe oyó hablar del suicidio del joven Jerusalem por

orgullo herido y amor desgraciado; con rápida intuición concibió la fábula, y se logró la novela. El propio Goethe formuló la fábula: "...en la que presento a un joven dotado de profunda y fina sensibilidad y de verdadera penetración, que se pierde en sueños y divagaciones y se va minando con especulaciones hasta que, por fin, destrozado por pasiones desgraciadas, especialmente por un amor infinito, se mete una bala en la cabeza". La expresión "se pierde", "se va minando", "hasta que, por fin", testimonian claramente el carácter de composición de la fábula. Al mismo tiempo la fábula muestra —y nadie hubiera podido formularla mejor— que se debe leer la novela como la historia de un hombre de fina sensibilidad, y no como la novela de un amor desgraciado. El amor por una mujer ya comprometida es un motivo copulado, pero no el motivo central, ni siquiera el tema.

Con la palabra "tema" se nos presenta una noción nueva, que también aparece en las poéticas antiguas. Soares Barbosa, en lugar de tema, dice "asunto", y lo define así: "Asunto es la idea sumaria de la acción. Por ejemplo, el asunto de *Os Lusiadas* es el descubrimiento de la ruta marítima desde Occidente a Oriente". El tema de *La Estrella de Sevilla* es "la palabra dada". Storm separa con toda claridad, en su carta al editor Westermann (6-10-1876), las nociones: "el título de la novela cuyo tema traigo en la cabeza hace mucho tiempo podría indicárselo, sin duda —también podría esbozarle la fábula—; será, en todo caso, Carsten Curator...".

La lírica, que no tiene contenido de acontecimientos, tampoco puede tener fábula. Pero la fábula existe forzosamente en todas las formas pragmáticas, y, por tanto, en las formas dramáticas y épicas. Su importancia es, sin embargo, variable. Como fácilmente se comprende, adquiere su máximo significado en el drama. Difícilmente se encontrará un verdadero dramaturgo que no haya esbozado claramente la fábula del drama antes de sentarse a escribirlo. Los dramaturgos de la época del "Sturm und Drang" intentaron ocasionalmente escribir sin fábula, lanzando sobre el papel escenas aisladas, producto de su fantasía. Pero hubieron de pagar esta falta de cuidado. A sus dramas les falta a veces conexión verdaderamente dramática, para la cual se requiere la fábula como

punto de partida. Más tarde, también muchos poetas llegaron a escribir dramas guiados exclusivamente por su entusiasmo hacia un personaje o héroe dramático. Pero la historia del drama, en realidad, confirma la certeza de aquella opinión enunciada ya por Aristóteles: el "mito" (es decir, la fábula) es más importante en el drama que los caracteres; es de importancia primordial para la composición de una tragedia.

Entre las especies del género narrativo, la novela corta necesita una fábula claramente delineada. Pertenece a la esencia de esta especie que todo en ella se relaciona con la continuidad de una acción. Pero esto ya no ocurre en la epopeya, que da margen a episodios que no contribuyen directamente a la continuidad de la acción. En este aspecto, la novela se nos muestra ambigua. Hay novelas que mantienen al lector en constante excitación por la curiosidad de conocer lo que sigue. Las novelas históricas de Walter Scott y de sus discípulos, y también las novelas policíacas, tienden claramente a este fin. En estas "novelas de acontecimiento", el autor tiene que haber trazado de antemano una fábula precisa, mientras que las acciones secundarias y episodios tal vez hayan surgido mientras iba escribiendo. En contraste con el drama y la novela corta, la relación entre la obra y la fábula es lo bastante laxa para poder permitir estos desarrollos no sólo sin daño, sino incluso con ventajas para la novela.

En diferentes países se produjo en el siglo XIX la costumbre de presentar en la novela, no un acontecimiento que se va desarrollando en el tiempo, sino una simultaneidad, una situación, por ejemplo, el estado de la "sociedad" en determinada época. La "novela de sociedad" o la "novela de época" (que abarca un sector más amplio que el de la novela de sociedad) son, realmente, un nuevo tipo de novela propio del siglo XIX. Thackeray, Zola, Fontane, Eça de Queiroz, son sus representantes más conocidos.

Para poder llegar a un fin, el novelista necesita también aquí algo semejante a una fábula. Su importancia, sin embargo, es muy reducida, pues en el transcurso del tiempo se aparta de la verdadera intención, orientada en el sentido de un estado. Aquí la fábula es, más bien, un mal necesario. No es extraño que el autor, habiendo concebido claramente el tema general, comience la nove-

la sin saber cómo va a continuar su historia, sin tener una fábula. Así lo hizo, por ejemplo, Thackeray en su obra maestra, *Vanity Fair*. Se puso a escribirla sin haber trazado un camino, sin preocuparse de dónde iría por fin a desembocar. También se asegura que Dickens y otros autores de novelas por entregas ignoraban con frecuencia lo que había de suceder en la siguiente entrega.

Theodor Fontane eligió como fábula para su obra *Frau Jenny Treibel* una simple historia de amor, que sólo pone en movimiento algunas figuras accesorias, pero le hizo posible realizar su verdadero propósito: describir la vida de la sociedad de Berlín en el último cuarto del siglo XIX.

La comprensión de la fábula contribuye a hacer una obra transparente y aprehensible. Además, tiene importancia para los problemas de la creación poética, de la técnica literaria y, finalmente, de los géneros literarios.

Capítulo III

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DEL VERSO

Más estrictos que los conceptos relativos al contenido son, en su mayoría, los que atañen a las cualidades formales de las obras literarias. Los propios fenómenos, en gran parte, están más claramente delimitados, son más palpables. Por eso el análisis corre fácilmente el peligro de contentarse con la comprobación de las cualidades formales y juzgar que ha obtenido de este modo algo esencial. El reproche de entumecimiento, tantas veces formulado contra la crítica científica de las obras poéticas, tiene su origen en el uso rígido, meramente analítico, es decir, disolvente, de los conceptos elementales de la forma.

Como introducción al trabajo teórico, es indispensable el conocimiento de estos conceptos. Se refieren a ciertos estratos de la obra, y por eso pueden reunirse en varios grupos. Antes, sin embargo, es necesario insistir en que se trata de una preparación para el verdadero trabajo, y en que estos conceptos sólo pueden llegar a ser significativos y fecundos más adelante, cuando hayan sido subordinados a un punto de vista sintético.

1. SISTEMAS DE VERSO

Por más que nos remontemos en la historia de la literatura de nuestro pueblo o de otro extranjero, tropezamos siempre con una forma de lenguaje, extrañamente delimitada, que se designa tradi-

cionalmente con el hombre de *verso.* Qué es, en realidad, el verso, cómo está constituido, cuáles son sus orígenes (derivación de la danza o de un caminar festivo en actos de culto), cómo se estructura, qué relación guarda en cada caso un sistema de verso con la lengua, son problemas que hacen de la ciencia del verso una rama particular de la ciencia de la literatura. Estos problemas son, en parte, muy complicados, y nos llevan fuera de la zona puramente lingüístico-literaria.

Surgen ya en el primer momento algunas dificultades, cuando se comparan, por ejemplo, versos españoles con versos ingleses, o bien con versos griegos. Las definiciones válidas para unos no sirven para los otros: es que se trata de diferentes sistemas de verso.

Como definición general del verso podemos decir: El verso hace de un grupo de unidades menores de articulación (las sílabas) una unidad ordenada. Esta unidad se trasciende a sí misma, es decir, exige una continuación. Como ya hemos indicado, el orden en la unidad del verso se realiza de diversos modos. Un lector español está habituado a que el orden consista en un número determinado de sílabas y en la fijación de algunos acentos. De modo análogo se suele estructurar el verso en otras lenguas románicas.

Por el contrario, en las lenguas clásicas, el verso se estructuraba como una serie regulada de unidades de tiempo, largas y breves. Primero se miden las sílabas, y se incluyen en la categoría de breves o largas. Un verso contiene en sí diferentes unidades menores, compuestas, a su vez, de una manera determinada, por largas y breves. El hexámetro contiene, como indica su nombre, seis "metros", cada uno de los cuales consta de una larga y dos breves, siendo de importancia básica el hecho de que dos breves equivalen a una larga y, por consiguiente, pueden ser sustituidas en el verso por una sílaba larga.

El verso germánico es de índole muy diferente. Aquí se atiende al "peso" de las sílabas; es decir, las sílabas, según el grado de su acentuación, son incluidas en las dos categorías de sílabas tónicas y átonas. El verso se presenta como una serie ordenada de sílabas acentuadas y no acentuadas. Dentro del verso surgen así pequeñas unidades que designamos con el nombre de pies *(Takte).*

Pero estos pies no necesitan ser iguales, y, por otra parte, tampoco son perceptibles como tales. Sólo existen en una proyección esquemática del verso, sobre el papel. El verso se determina por el número de sílabas acentuadas ("tiempos marcados" o *Hebungen*). La parte átona se llama "tiempo no marcado" *(Senkung)*.

Para comprender mejor los tres sistemas pueden servirnos tres breves ejemplos:

Estas que fueron pompa y alegría
Despertando al albor de la mañana,
A la tarde serán lástima vana
Durmiendo en brazos de la noche fría.

La característica del verso reside en el número igual de sílabas en cada línea. En este caso se trata de endecasílabos, según el modo de contar en español e italiano; los franceses y portugueses, que cuentan las sílabas de un verso sólo hasta el último acento, llaman decasílabos a los versos citados. Además de esto, el verso se caracteriza por la fijación de algunos acentos; en el endecasílabo los acentos fijos van en la sexta y décima, o en la cuarta, octava y décima sílaba. Naturalmente, hay más acentos en cada verso, pero su posición es variable.

He aquí ahora el segundo ejemplo:

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris.

El esquema de este verso de la *Eneida*, utilizando el signo – para indicar una larga y ⌣ para una breve, es el siguiente:

Como se ve, se repite seis veces el "metro" – ⌣ ⌣. En dos casos, las dos breves son sustituidas por una larga (Tro-, qui). No sólo se consideran como largas las sílabas con vocal larga, sino también las de vocal breve seguida de dos consonantes.

Veamos, por último, el ejemplo tercero:

Your hawk's blude was never sae red

El esquema de este verso de la balada inglesa *Edward*, si señalamos con x' la sílaba tónica y con x la sílaba átona, sería:

x x' x' x x' x x x'

Sobre el papel podría ponerse una raya que indicara el pie, antes o después de cada acento, pero esto sería arbitrario. Se ve inmediatamente que los pies son en absoluto diferentes. Los tiempos no marcados varían entre 0, 1 y 2 sílabas. Lo cierto es que los versos de esta poesía que "corresponden" al citado, tienen cuatro acentos. Además, es importante que estos acentos armonicen más o menos entre sí; en la declamación no sólo se reconoce claramente cuáles son las sílabas tónicas y las átonas, sino que también los acentos se oyen aproximadamente con la misma intensidad. No existen en el verso diferencias de grado, como se pueden oír en la prosa, donde, por lo demás, se distinguen también sílabas acentuadas y no acentuadas.

Para el verso en general es decisivo que las partes vocálicas de mayor relieve (las largas o las acentuadas) se repitan con intervalos más o menos regulares, es decir, después de transcurrido casi un segundo, según ha demostrado la investigación experimental. En esta regularidad de los intervalos reside la diferencia decisiva entre poesía y prosa.

La diferencia y, al mismo tiempo, la analogía entre el sistema de verso "antiguo" y el "germánico" es clara; las funciones que ejercen en aquél las largas y las breves son ejercidas aquí por los tiempos marcados y los no marcados.

Al sistema antiguo de la cantidad se opone el sistema germánico de la cualidad. La analogía hizo que pareciera posible la reproducción del verso antiguo en las lenguas germánicas. Por otra parte, la diferencia exigía una nueva modelación: allí largas, aquí acentos. En realidad, el encuentro con la métrica antigua fue pernicioso para la métrica germánica. Mientras que la primitiva métrica germánica toleraba las mayores libertades en el relleno de los tiempos no marcados, el conocimiento de la métrica clásica restringió esta libertad e introdujo en el verso germánico la construcción de pies iguales (la trayectoria histórica siguió a través de los *car-*

mina rhythmica de la poesía hímnica de comienzos de la Edad Media). En principio, la imitación de los metros antiguos es también posible en las lenguas románicas; para ello habría que fijar *a priori* todos los acentos.

2. PRINCIPALES CLASES DE PIES

La métrica antigua da el nombre de *yambo* al pie constituido por una unidad de tiempo breve y otra larga. En las lenguas germánicas el yambo aparece formado por una sílaba átona y otra tónica:

Befiehl du deine Wege
x x' x x' x x' x
To be or not to be that is the question
x x' x x' x x' x x' x x' x

En la métrica antigua el *troqueo* consta de una unidad de tiempo larga y otra breve. En las lenguas germánicas este pie se compone de una sílaba tónica y otra átona:

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo
x' x x' x x' x x' x
Go and catch a falling star
x' x x' x x' x x

Con el nombre de *dáctilo* se designa en la métrica antigua el pie formado por una larga y dos breves, y en la métrica germánica, por una sílaba tónica y dos átonas:

Hab ich den Markt und die Strassen
x' x x x' x x x' x
This is the florest primeval. The murmuring
x' x x x' x x x' x x x' x x

Un *anapesto* consta de dos breves y una larga, o de dos sílabas átonas y una tónica:

Übers Jahr, übers Jahr
x x x' x x x'

While the sound whirls around
x x x' x x x'

3. EL VERSO

Para medir un verso en las lenguas románicas se cuentan las sílabas. En español e italiano los nombres de los versos dan a conocer su extensión (ital.: senario, settenario, ottonario, decasillabo, endecasillabo, etc.); en portugués se han implantado nombres especiales: al verso de cinco sílabas se le llama "redondilha menor"; al de seis, "heroico quebrado"; al de siete, "redondilha maior"; al de diez, "verso heroico".

Un verso de 12 sílabas [de 14 en la métrica española] se llama alejandrino cuando, después de la sexta sílaba [de la séptima en español], se introduce una pausa manifiesta; llámanse "cesuras" las pausas fijas en el verso. El alejandrino está, pues, formado por dos medios versos o hemistiquios. Su nombre procede de las epopeyas franco-medievales sobre Alejandro Magno.

Este metro no ha sido muy cultivado en la literatura española. [Desaparecido el imperio de la cuaderna vía, el alejandrino arrastra desde el siglo XV una vida lánguida, hasta que, en los umbrales del nuestro, Rubén y sus seguidores lo introducen con brío en España, también esta vez, como la primera, procedente de Francia.] Juan Ramón Jiménez lo emplea en su segunda fase con una ligera variación, formando hemistiquios hasta de ocho sílabas [que, claro está, deben medirse como siete, pues la gran pausa después del primer hemistiquio permite tratar su terminación esdrújula como en fin de verso, pudiendo así cada hemistiquio tener seis, siete u ocho sílabas; cf. Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, págs. 60 y ss.]:

Un pájaro, en la lírica calma del mediodía,
canta bajo los mármoles del palacio sonoro;
sueña el sol vivos fuegos en la cristalería,
en la fuente abre el agua su cantinela de oro.

(Domingo de Primavera.)

Contra lo que sucede en la literatura española, el alejandrino propiamente dicho ocupa lugar destacado en la literatura francesa. Lo mismo que en la duodécima sílaba, también recae el acento sobre la sexta, que es la inmediata anterior a la cesura.

Si ton coeur, gémissant, du poids de notre vie,
Se traîne et se débat comme un aigle blessé...

Como en español, también en las demás lenguas románicas se da la "elisión"; es decir, cuando una palabra comienza por vocal no se pronuncia la vocal final de la palabra anterior, de modo que no se cuenta la sílaba formada por dicha vocal final; *traîne et* son, pues, sólo dos sílabas. En las lenguas germánicas la elisión tiene que hacerse visible por la omisión de la vocal final.

Sah ein Knab ein Röslein stehn

Si, en vez de *Knab*, se escribiese *Knabe*, la *e* se pronunciaría y habría una sílaba más. La colisión de una vocal final con otra inicial *(Knabe ein)* se llama "hiato", y generalmente se considera cacofónica.

En las lenguas germánicas un verso se determina por el número de acentos *(Hebungen)* y por la clase de pies que lo componen.

To be or not to be that is the question

es un verso con cinco acentos, formado íntegramente por yambos; es, por consiguiente, un pentámetro yámbico. Si no tiene rima, se le da el nombre de verso blanco *(blank verse, Blankvers)*. En el drama inglés y alemán es el verso más usado.

Al lado del verso de cinco acentos hay versos yámbicos de cuatro, tres y dos acentos, y hasta son posibles de uno; por otro lado, los hay también de seis, siete, ocho y nueve. En todas las lenguas se da esta regla: cuanto más largo sea el verso, tanto menor será su eficacia como unidad. En la declamación resultan entonces necesarias las pausas, de modo que hay barreras naturales que se oponen a la expansión del verso.

En la literatura germánica, el alejandrino se presenta las más de las veces como un yambo de seis acentos, con cesura fija después de la sexta sílaba. Se ha usado con frecuencia en las literaturas inglesa y alemana, especialmente en los siglos XVII y XVIII, durante los cuales se hizo más fuerte la influencia francesa. Pero, como en las lenguas germánicas son fijos no sólo dos, sino todos los acentos, el verso resulta incomparablemente más duro, más rígido que en las literaturas románicas. Un ejemplo nos dará buena prueba de esta rigidez; pertenece a una poesía de Andreas Gryphius, del siglo XVII:

Was frag' ich nach der Welt? Sie wird in Flammen stehn:
Was acht' ich reiche Pracht? Der Tod reisst alles hin!
Was hilft die Wissenschaft, der mehr denn falsche Dunst?
Der liebe Zauberwerk ist tolle Phantasie:
Die Wollust ist fürwahr nichts als ein schneller Traum;
Die Schönheit ist wie Schnee: dies Leben ist der Tod.

De los versos trocaicos, el más usado en las lenguas germánicas es el troqueo de cuatro acentos: sírvannos de ejemplo los versos ya citados:

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo!
Go and catch a falling star.

Se usó especialmente cuando, en el Romanticismo alemán, se despertó el interés por la literatura española. Los románticos llegaron a considerar que el troqueo con cuatro acentos correspondía exactamente al octosílabo español. Es cierto que muchos romances comienzan por troqueos bien marcados:

Rosa fresca, rosa fresca,
tan garrida y con amor...

Fonte frida, fonte frida,
fonte frida y con amor...

Abenámar, Abenámar,
moro de la morería...

pero, naturalmente, no continúan así, de suerte que la interpretación de los románticos alemanes no puede dejar de ser considerada como error, aunque sea error muy fecundo.

Damos algunos ejemplos de versos dactílicos y anapésticos:

Wíndet zum Kránze die góldenen Áehren
Trávelling páinfully óver the rúgged road
Übers Jáhr, übers Jáhr, wen der Frühling dann kómmt
In the mórning of lífe, when its cáres are unknówn.

En los dos primeros ejemplos se trata de dáctilos con cuatro acentos; en el tercero y en el cuarto, de anapestos con cuatro acentos.

En el primer ejemplo falta, al fin del verso, una sílaba; el metro exige como terminación x' x x; pero la realización en este verso sólo tiene dos sílabas. Los versos incompletos se llaman catalécticos. En las lenguas germánicas el poeta puede permitirse estas libertades al fin de verso. En los versos yámbicos, que debían terminar con sílaba acentuada, de acuerdo con el esquema x x', no es raro hallar una sílaba más, no acentuada:

To bé or nót to bé that ís the quéstion
Heráus in éure Schátten, rége Wípfel...

El verso que termina en sílaba acentuada se llama "masculino"; el que termina en sílaba no acentuada, "femenino".

Al lado de los versos formados íntegramente por pies iguales, se encuentran en las literaturas germánicas versos con pies desiguales, es decir, que no se ajustan a un sistema que señale de antemano si en el tiempo no marcado ha de haber una, dos o más sílabas, pudiendo también no haber ninguna, de suerte que vayan juntos dos tiempos marcados. En tales versos podemos reconocer la herencia viva de la métrica germánica. Es cierto que no son tan grandes las "irregularidades" como en la época antigua; las más de las veces se limitan a la alternancia de una y dos sílabas en el tiempo no marcado. Estos versos de tiempo no marcado libre son especialmente característicos de la literatura popular. Pertenecen a este género la mayor parte de las canciones populares de las literaturas germánicas, y también una buena parte de la lírica artística popular creada en el siglo XIX bajo el influjo de las canciones populares, nuevamente descubiertas. El verso aislado se determina entonces por el número de acentos, a lo que se añade la indica-

ción: con tiempo no marcado irregular, o bien, con tiempo no marcado de una o dos sílabas.

Como primer ejemplo damos los primeros versos de tres estrofas diferentes de la balada *Edward:*

a) Why does your brand sae drop wi' blude.
b) Your hawk's blude was never sae red.
c) And what will ye do wi' your tow'rs and your ha'.

En *a*) se encuentra un verso yámbico regular. Por el contrario, en *b*), después del primer acento falta el tiempo no marcado, mientras que, tras el tercer acento, el tiempo no marcado tiene dos sílabas. En *c*) todos los tiempos no marcados constan de dos sílabas. Si quisiéramos definir los versos citados, diríamos: son versos de cuatro acentos, con tiempos no marcados que oscilan entre 0 y 2 sílabas. Los versos son de terminación masculina y comienzan con sílabas átonas (anacrusis). (Se habla de anacrusis cuando una o más sílabas átonas preceden a la primera acentuada. En versos de pies homogéneos, la cuestión de la anacrusis se resuelve al indicar la clase de pie.)

Como segundo ejemplo, sirva la primera estrofa de una poesía escrita con conocimiento de la métrica de la canción popular:

Es war ein König in Thule,
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

Los versos son relativamente "regulares"; se trata, en casi todos, de yambos de tres acentos, siendo femeninos el primero y tercero, y masculino el segundo y cuarto. Hay, sin embargo, algunas irregularidades "populares": en el primer verso encontramos un tiempo no marcado de dos sílabas *(nig in)*, y en el cuarto, una anacrusis también de dos sílabas *(einen)*.

En la adaptación a las lenguas germánicas, también los versos antiguos gozaron de libertad para los tiempos no marcados. El hexámetro clásico permitía sustituir, en tiempos no marcados, dos sílabas breves por una larga. En el germánico aparecen, en dichos tiempos, ya una, ya dos sílabas átonas. El hexámetro se define por

tanto, como un verso de seis acentos con tiempos no marcados de una o de dos sílabas (después del quinto acento es norma el tiempo no marcado bisilábico), sin anacrusis, pero con final femenino. Desde el *Messias* de Klopstock, es el verso épico preferido en la literatura alemana; en la inglesa no ocupa una situación tan predominante. Cuando falta el tiempo no marcado después del tercer acento, el hexámetro se transforma en pentámetro. Los dos acentos contiguos son separados por una cesura.

4. LA ESTROFA

Al definir el verso hemos aludido a la exigencia de una continuidad correspondiente. Un verso aislado despierta en nosotros, ciertamente, una vivencia rítmica, como, por lo demás, sucede también con muchos títulos (*Paradise Lost*, *Buch der Bilder*, *La vida es sueño*, etc.); pero, a nuestro modo de ver, le falta algo para tener verdadero carácter de verso. Lo que falta es la continuidad del movimiento, la repetición. En efecto, *versus* significa inicialmente el par de surcos, el movimiento de ida y vuelta ejecutado por el labrador al arar la tierra.

La continuidad puede darse mediante la repetición continua del mismo tipo de verso. Es lo que sucede en la epopeya hexamétrica o en el drama de verso blanco. El poeta, aquí precisamente, debe evitar el aislamiento demasiado rígido de cada verso. La repetición regular de unidades idénticas acaba por cansar y produce sensación de monotonía. Una ley elemental de estética exige en todo lo que se va ordenando en el tiempo la variación de los elementos de articulación. El medio más sencillo es el "encabalgamiento": el sentido de un verso cabalga sobre el siguiente y así se atenúa la rigidez de ambos. La cuestión presenta otro aspecto si el verso se integra como parte de una estructura superior. El caso más sencillo es la ligazón de dos versos en un grupo. Esta ligazón es usual, por ejemplo, en los antiguos versos germánicos. Las literaturas más modernas, que adoptaron la rima, la utilizan frecuentemente como lazo de unión entre dos versos consecutivos; así tenemos, como el grupo más sencillo, los versos pareados.

Es aún más clara la integración del verso en una unidad superior dentro de la estrofa, que se reconoce como tal unidad incluso por la composición tipográfica.

En las literaturas románicas y germánicas es frecuente, sobre todo en la literatura popular, la estrofa de cuatro versos, en la que siempre se corresponden dos. En las literaturas germánicas es muy corriente la alternancia de versos de tres y cuatro acentos. El grupo así formado se llama "estrofa de la canción popular" *(Volksliedstrophe).* Si todos los versos tienen el mismo número de acentos, se diferencian al menos por la terminación de cada uno. Hemos encontrado ya un ejemplo en la poesía de Goethe *Der König in Thule:*

Es war ein König in Thule,
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

En la "estrofa de *Chevy-Chase*" alternan versos de cuatro y tres acentos; pero la terminación es siempre masculina. El nombre de la estrofa proviene de una célebre balada inglesa. Más tarde conquistó también la balada artística. Sirva de ejemplo la primera estrofa de la balada de *Chevy-Chase:*

God prosper long our noble King,
Our lives and safeties all;
A woeful hunting once there did
In Chevy-Chase befall...

La mayoría de las formas estróficas tradicionales son de origen románico. En el *terceto* italiano, adoptado por Dante en la *Divina Comedia,* el carácter de estrofa no está muy acentuado a causa del encadenamiento de la rima de un grupo a otro. El esquema de la rima es: *a b a, b c b, c d c... y z y z.*

Una de las más célebres formas estróficas es la *octava real.* En las literaturas románicas llegó a ser la forma favorita de la epopeya (Ariosto, Ercilla, Camões, Tasso). Penetró también en las literaturas germánicas, en las que el verso italiano de once sílabas es reproducido las más de las veces por el yambo de cinco acentos,

que puede adoptar libremente terminación masculina o femenina. En inglés se implantó también otra forma, la llamada *estancia spenceriana.* A ocho versos con el esquema de rima *a b a b b c b c* sigue el noveno con la rima *c,* pero con seis acentos, en contraste con los cinco acentos de los versos anteriores, acentuando así fuertemente el final. En la octava auténtica el final del verso queda ya acentuado por la distribución de la rima: *a b a b a b c c.*

En la literatura inglesa desde el humanismo (grupo del Areópago) y en la alemana especialmente desde el siglo XVIII, se imitaron con verdadero afán los esquemas de las odas griegas; pero esta adaptación tenía que amoldarse siempre a otro sistema de verso. Las sílabas largas y breves antiguas eran sustituidas por sílabas acentuadas o no acentuadas. He aquí los esquemas de la oda *alcaica, asclepiádea* y *sáfica,* con un ejemplo de cada una:

Oda alcaica

˘ – ˘ – ˘ – ˘ ˘ – ˘ –
˘ – ˘ – ˘ – ˘ ˘ – ˘ –
˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘
– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ – ˘

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Dass williger mein Herz, vom süssen
Spiele gesättigt, dann mir sterbe.

(Hölderlin.)

Oda asclepiádea

– ˘ – ˘ ˘ – – ˘ ˘ – ˘ –
– ˘ – ˘ ˘ – – ˘ ˘ – ˘ –
– ˘ – ˘ ˘ – ˘
– ˘ – ˘ ˘ – ˘ –

Wenn der silberne Mond durch die Gesträuche blickt
Und sein schimmerndes Licht über den Rasen geusst

Und die Nachtigall flötet,
Wandl' ich traurig von Busch zu Busch.

(Hölty.)

Oda sáfica

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑

So the goddes fled from her place, with awful
Sound of feet and thunder of wings around her;
While behind a clamour of singing women
Severed the twilight.

La adaptación de la métrica clásica de las odas también se intentó en las lenguas románicas, en alguna ocasión aceptando incluso el sistema cuantitativo, es decir, reproduciendo las breves antiguas con sílabas breves, y las largas, con sílabas largas. Pero, al igual que en las literaturas germánicas, donde también se intentó lo mismo, no pudo dar buen resultado esta tentativa. En las literaturas románicas fueron infructuosas, en el fondo, todas las diligencias para utilizar las medidas antiguas mediante una fiel imitación de los acentos. El sentido románico del verso se subleva contra esta fijación de los tiempos marcados y no marcados, contra esta "rigidez y falta de variedad", como dice Menéndez Pelayo *(Estud. y Disc. VI*, p. 430). En Italia la discusión se prolongó durante siglos: Leon Battista Alberti, Ariosto, Trissino, Chiabrera y Carducci son los más conocidos entre los que tomaron parte activa en la discusión. En Portugal las tentativas se limitaron casi exclusivamente a la "Arcádia" (António Correia Garção, António Dinis da Cruz y Silva, entre otros) y a Castillo. En España destacó Villegas, y más tarde, don Sinibaldo de Mas con su *Sistema musical de la lengua castellana*, pero no lograron, a pesar de todo, influir en la métrica española. Es cierto que, a partir del siglo XVI, se cultiva en España la "oda sáfica", pero se trata de una transfor-

mación del esquema antiguo de acuerdo con el genio de la lengua española. En los tres endecasílabos sólo se han fijado algunos acentos, y ni siquiera en el cuarto verso, el llamado "adónico", es obligatorio mantener los dos acentos en las sílabas primera y cuarta (x' x x x' x); véanse, por ejemplo, algunos "adónicos" de la famosa *Sáfica a Poncio* de Jovellanos: "cedió el tridente", "de sus cavernas", "serán sumidos", "a olvido eterno", "del rayo y trueno".

Mencionemos como última forma estrófica el *zéjel*. Hoy ya no desempeña ningún papel en la lírica, pero sí, y muy grande, en la discusión científica de los últimos años: el *zéjel* ha llegado a ser el principal argumento de los representantes de la llamada "teoría arábiga", es decir, de los historiadores de la literatura que atribuyen a la poesía árabe influjo decisivo sobre el arte de los trovadores provenzales y, a través de éstos, sobre la lírica medieval de muchos pueblos. El *zéjel* consta, en primer lugar, de cuatro versos, de los cuales los tres primeros riman entre sí, pero de diverso modo en cada estrofa. En cambio, el verso cuarto rima con su correspondiente en todas las demás estrofas y, además, con los dos del estribillo que encabeza la poesía, y se repite (originariamente sin duda por el coro) después de cada estrofa. La medida de los versos no es fija; puede incluso variar dentro de una misma estrofa, y se han desarrollado numerosas derivaciones del tipo fundamental. Aducimos como muestra las tres primeras estrofas de la *Cantiga en loor de Santa María* del Rey Sabio:

Rosa das rosas et Fror das frores,
Dona das donas, Sennor das Sennores.

Rosa de beldad e de parecer,
et Fror d'alegria et de prazer
Dona en muy piadosa seer,
Sennor en toller coitas et doores.

Rosa das rosas et Fror das frores,
Dona das donas, Sennor das Sennores.

Atal Sennor deu' ome muit' amar,
que de todo mal o pode guardar,

et pode-ll' os peccados perdoar
que faz no mundo per máos sabores.

Rosa das rosas et Fror das frores,
Dona das donas, Sennor das Sennores.
Deuémol-a muit' amar et seruir,
ca punna de nos guardar de falir;
des i dos erros nos faz repentir
que nós fazemos come pecadores.

Rosas das rosas........................

5. TIPOS DE COMPOSICIÓN POÉTICA

Hay pocos sistemas estróficos de forma fija que establezcan anticipadamente la construcción de toda la poesía. En su mayoría se derivan de las literaturas románicas.

El *trioleto* se compone de ocho versos. El primero (a veces con pequeñas modificaciones) se repite en el cuarto y séptimo, y el segundo, en el octavo. Sólo pueden usarse dos rimas, que se distribuyen del modo siguiente: *a b a a a b a b*. Sirva de ejemplo un trioleto de W. E. Henley:

Easy is the Triolet,
If you really learn to make it!
Once a neat refrain you get,
Easy is the Triolet,
As you see! — I pay my debt
With another rhyme. Deuce take it,
Easy is the Triolet,
If you really learn to make it!

Lo mismo que el trioleto, también el *rondó* es oriundo de Francia. Consta de trece versos distribuidos en dos partes: al fin de cada parte se repiten las palabras iniciales del primer verso como estribillo. Tampoco usa más que dos rimas.

Pariente próximo de éste es el *rondel*, creado también por los franceses. Generalmente se compone de catorce versos; en sus tres estrofas usa sólo dos rimas y repite los dos primeros versos (a veces sólo el primero) en el medio y al fin. Sirva como ejemplo el célebre *Rondel de l'adieu* de Edmond Haracourt:

Partir, c'est mourir un peu.
C'est mourir à ce qu'on aime;
On laisse un peu de soi-même
En toute heure et dans tout lieu.

C'est toujours le deuil d'un voeu.
Le dernier vers d'un poème:
Partir, c'est mourir un peu.

Et l'on part, et c'est un jeu,
Et jusqu'à l'adieu suprême
C'est son âme que l'on sème,
Que l'on sème à chaque adieu:
Partir, c'est mourir un peu.

Encontramos el rondel en algunos simbolistas franceses, por ejemplo en Mallarmé. En Portugal, Eugénio de Castro pretende haber sido el primero en usar esta forma estrófica (Prefacio de *Oaristos)*. Igual que él, en Inglaterra sufrió Swinburne el influjo del simbolismo francés. Pero Swinburne desarrolló el rondel en la forma llamada por él *Roundel*. Aquí, el estribillo, formado por el primer verso, se repite después del tercero y del décimo, como final, y rima con el segundo. El esquema es, por consiguiente: *a b a* (*b*), *b a b*, *a b a* (*b*). Arthur Symons, también adepto del simbolismo francés, adoptó la nueva forma con entusiasmo.

El *madrigal* es oriundo de Italia; penetró en el extranjero especialmente a través de las operetas. Es un grupo que oscila entre 3 y 20 versos, que pueden tener extensión y forma diferentes. En la posición de la rima hay también libertad absoluta; era costumbre incluir versos sin rima, mientras que al final se usaba, las más de las veces, un pareado. Más tarde, en las literaturas germánicas, se pasó a igualar, si no la extensión, sí la estructura de

los versos; solían usarse sólo versos yámbicos. De esta forma ya no se diferenciaban en nada de los *vers libres* de los franceses. En el siguiente ejemplo, de Miguel Ángel, se mezclan irregularmente sólo versos de siete y once sílabas, como acostumbraba a hacerse en los madrigales románicos.

Chondocto da molt'anni all' ultim' ore,
Tardi conosco, o mondo, i tuoi dilecti.
La pace, che non ai, altrui promecti
Et quel riposo c'anzi al nascer muore.
La uergognia e 'l timore
Degli anni, c'or presciriue
Il ciel, non mi rinnuoua
Che 'l uecchio e dolce errore,
Nel qual chi troppo uiue
L'anim' ancide e nulla al corpo gioua.
Il dico e so per pruoua
Dí me, che 'n ciel que solo a miglior sorte
Ch'ebbe al suo parto piu pressa la morte.

El *Ghasel* tiene su origen en la poesía árabe, y fue utilizado durante algún tiempo por poetas alemanes, que lo conocieron a través de los persas. El ghasel ("tejido") consta de tres a diez pares de versos. Después de la primera rima pareada, se repite la misma rima en todos los versos pares; se usan preferentemente las rimas ricas. El siguiente ejemplo es del conde de Platen:

Der Strom, der neben mir verrauschte, wo ist er nun?
Der Vogel, dessen Lied ich lauschte, wo ist er nun?
Wo ist die Rose, die die Freundin am Herzen trug,
Und jener Kuss, der mich berauschte, wo ist er nun?
Und jener Mensch, der ich gewesen, und den ich längst
Mit einem andern Ich vertauschte, wo ist er nun?

La *sextina* o *sexta rima*, invención del provenzal Arnaut Daniel, consta de seis estrofas de seis versos. Las palabras finales de los seis versos de la primera estrofa se repiten al final de todos los demás, y, habitualmente, en el orden siguiente, referido a la estrofa inmediatamente anterior: 6 1 5 2 4 3. La palabra final

del sexto verso de una estrofa es, por tanto, la palabra final del primer verso de la estrofa siguiente; la del primer verso de aquélla es la final del segundo verso de ésta, etc. A las seis estrofas normales sigue otra de tres versos: cada verso de ésta contiene dos de las palabras finales de los versos anteriores, en el mismo orden en que se encuentran en la primera estrofa. Este orden ha sufrido variaciones. Esta composición, considerada como la más difícil, se encuentra con frecuencia en la poesía renacentista, por ejemplo, en Petrarca, Gaspara Stampa, Camões, Bernardino Ribeiro, etc.; más tarde, la siguieron usando algunos líricos a quienes agradó su forma. Sirva de ejemplo una sextina de Camões:

Foge-me pouco a pouco a curta vida,
Vai-se-me o breve tempo de ante os olhos,
E do viver me vai levando o gosto;
Choro pelo passado, mas os dias
Não se detém por isso de seu curso,
Passa-se, enfim, a idade e fica a pena.

Que maneira tão áspera de pena,
Que nunca um passo deu tão longa vida
Fora de trabalho e triste curso!
Se no processo meu estendo os olhos,
Tão cheios de trabalhos vejo os dias
Que ja não gosto nem do mesmo gosto.

Os prazeres, o canto, o riso e o gosto,
A continuação da grave pena
Mos levou, que não ponho culpa aos dias:
A culpa é do destino, porque a vida
Sempre celebrará os belos olhos,
Por mais que do viver se alongue o curso.

Sigam os céus o seu natural curso,
A toda gente dêm tristeza ou gosto;
Façam, enfim, mudanças; que meus olhos
Nunca verão no mundo senão pena.
Nem descanso terei jà nesta vida,
Para poder em paz passar os dias.

Vão sucedendo uns dias a outros dias;
Não perde o tempo nada do seu curso,
Perde sòmente a curta e breve vida.
Foge-lhe como sombra a idade e o gosto;
Vai-se-lhe acrescentando mágoa e pena,
De que são testemunhas os meus olhos.

Mas nunca da minha alma, claros olhos,
Vos poderão tirar os longos dias,
Cresça quanto quiser trabalho e pena;
Que, pois para detrás não torno o curso
Dos anos, isto só terei por gosto,
Para poder passar o mais da vida.

Canção, já tive vida, já meus olhos
Me deram algum gosto; mas os dias,
Com seu ligeiro curso, mágoa e pena.

La *glosa* consta de un lema, las más de las veces de cuatro versos, que es parafraseado en estrofas de diez versos, de suerte que un verso del lema aparezca sucesivamente como verso final de una estrofa. Ya en España, su país de origen, varía la distribución original de la rima: *a b a b a c d c c d.*

Sirva de ejemplo una glosa de Gregorio Silvestre, cuyo lema fue parafraseado por otros poetas, como Jorge de Montemayor, Cristóbal de Castillejo y Hurtado de Mendoza:

La bella mal maridada
de las más lindas que vi,
si habéis de tomar amores,
vida, no dejéis a mí.

¿Qué desventura ha venido
por la triste de la bella,
que como en las del partido
hacen ya todos en ella,
teniendo propio marido?
No hacen sino arrojar
una y otra badajada:

¡como quien no dice nada
se ponen luego a glosar
la bella mal maridada!

Luego va la glosa perra
tal que no vale tres higos,
dando en la bella y no en tierra
como un atabal de guerra
puesto en real de enemigos:
veréis disparar allí
las trece de la hermandad,
y el que más mira por sí
arroja una necedad
de las más lindas que vi.

¿Pues no es de tener querella
que en sirviendo a una casada,
aunque no lo sea ella,
a la segunda embajada
va la glosa de la bella?
Pregúntoos, decid, señores:
¿no tomará gran fatiga
con tan malos trovadores
la que fuere vuestra amiga,
si habéis de tomar amores?

Oh bella mal maridada,
¡a qué manos has venido!
Mal casada y mal glosada,
de los poetas tratada
peor que de tu marido:
si ello va por más errar
y a vos os agrada así,
ventaja hago yo aquí,
así que por mal glosar,
vida, no dejéis a mí.

Es oriunda de Italia la composición poética que llegaría a ser la más importante de todas: el *soneto.* Consta de dos cuartetos y dos tercetos: entre ambas partes hay una separación manifiesta.

La forma más severa sólo permite dos rimas para los cuartetos y otras dos para los tercetos:

a b b a   a b b a   c d c   d c d

Para los tercetos se han adoptado también otras disposiciones de la rima (*c d c   c d c*; *c d d   c d c*, etc.), incluso tres rimas (*c d e   c d e*), mientras que el uso de cuatro rimas en los cuartetos casi sólo se encuentra en poetas franceses y alemanes. El tipo, tan apreciado en Inglaterra, del llamado soneto shakespeariano presenta una alteración del italiano: el inglés está formado por tres cuartetos, cada uno de los cuales tiene rimas propias, mientras que el final está formado por dos versos pareados (*a b a b   c d c d   e f e f   g g*). Spencer empleó aún otra disposición de la rima (*a b a b   b c b c   c d c d   e e*).

Podemos considerar también entre los tipos de composición poética la *oda*, sobre todo la llamada *oda pindárica*. En esta composición, favorita del Renacimiento y del Cultismo, a una estrofa se opone otra, de idéntica estructura (antístrofa), y finalmente, se les añade una tercera de estructura diferente —le epístrofa o epoda—. La llamada "oda pindárica" de la lírica inglesa, introducida por Cowley y usada no pocas veces por el Clasicismo, tiene poco de común con aquélla; aquí reina la libertad en la construcción de las estrofas y de los versos y en la distribución de las rimas.

6. LA RIMA

La rima no pertenece esencialmente al verso. Puede también presentarse en la prosa. [La prosa rimada tuvo en España cultivadores apasionados entre los árabes y judíos, especialmente en las *maqāmas* arábigas y en sus equivalentes las *mahăberot* hebraicas.] Por otra parte, hay poesías sin rima. La rima es desconocida por toda la literatura antigua, así como por la literatura germánica primitiva. No obstante, es más que un mero ornamento sonoro. Ya hemos visto cómo en los pareados refuerza la ligazón y la correspondencia de los versos.

a) *Rima final.*—Cuando se habla de rima sin más explicación, se trata de la rima final. Nos encontramos con una rima cuando,

en dos o más palabras, la última vocal acentuada y todo lo que le sigue tienen idéntico sonido. Puede, por tanto, abarcar una, dos o tres sílabas: Alb*or*/am*or*; prof*undo*/m*undo*. Si el sonido es idéntico a partir del penúltimo acento del verso, se habla entonces de *rima rica*. Véase más arriba el "ghasel" del conde de Platen, donde la rima abarca desde *-rauschte, wo ist er nun?* El que sean también iguales las consonantes que en la sílaba tónica preceden a la vocal no se considera censurable en las lenguas románicas. Los franceses hablan incluso entonces de una "rima completa" (entendu/tendu; éclatantes/tentes/flottantes; delirio/lirio). En las lenguas germánicas se habla en tales casos de "identical rime", "rührender Reim", que resulta desagradable y es hoy considerada falta grave.

La rima final penetró en las literaturas europeas procedente de la hímnica latina de principios de la Edad Media. La lucha dirigida en el siglo XVIII contra la rima, invocando el ejemplo de los antiguos, no llegó a dar resultado. Pero la forma de *ritmo libre*, creada entonces por Klopstock, se impuso como forma legítima, y más tarde halló también cierta acogida en las literaturas románicas. (El "ritmo libre" se caracteriza por la ausencia de todos los preceptos métricos; no hay rima ni estrofas fijas, ni versos determinados, ni un número fijo de acentos. Lo que lo distingue de la prosa es únicamente la repetición de los acentos a intervalos aproximadamente iguales.) Pero, en el fondo, se mantiene inconmovible en la lírica la soberanía de la rima.

Según la posición de ésta se habla de:

1) *rima pareada*, cuando riman dos versos seguidos *(aa bb cc dd...)*;

2) *rima alternante*, cuando, en un grupo de cuatro versos, el primero rima con el tercero y el segundo con el cuarto *(a b a b)*;

3) *rima cruzada*, cuando, en un grupo de cuatro versos, el primero rima con el cuarto y el segundo con el tercero *(a b b a)*;

4) *rima interpolada*, cuando, en un grupo de seis versos, el tercero rima con el sexto, mientras que el primero rima con el segundo y el cuarto con el quinto *(a a b c c b)*.

5) *rima encadenada*, cuando, en una serie indeterminada de versos, el primero rima con el tercero, el segundo con el cuarto y sexto, el quinto con el séptimo y noveno, el octavo con el décimo

y duodécimo, y así sucesivamente *(a b a, b c b, c d c, d e d,* etcétera).

Se habla de *rima interior* cuando una de las palabras que riman (o las dos) está en el interior del verso:

Tales los hombres sus fortunas *vieron:*
En un día *nacieron* y expiraron;
que, pasados los siglos, horas *fueron.*

En la poesía de Fernando Pessoa *Saudade dada* existe tal acumulación de rimas interiores que es bien patente la intención:

E há nevoentos desencantos
Dos encantos dos pensamentos
Nos santos lentos dos recantos
Dos bentos cantos dos conventos...
Prantos de intentos, lentos, tantos
Que encantam os atentos ventos.

b) *Aliteración.*—Damos este nombre a la identidad en el sonido inicial de dos o más sílabas o palabras:

Tem*pla*do *pu*la en la *ma*estra *ma*no
el generoso *pá*jaro su *plu*ma...

Es aún más ilustrativo, como ejemplo de aliteración, el siguiente pasaje del *Oaristos* de Eugénio de Castro:

As estrelas em seus halos
Brilham com brilhos sinistros...
Cornamusas e crotalos,
Cítolas, cítaras, sistros,
Soam suaves, sonolentos,
Sonolentos e suaves,
Em suaves
Suaves, lentos lamentos
De acentos
Graves,
Suaves...

En estos versos se añade al efecto de la aliteración el de la rima interior, el de la acumulación de la misma vocal (por ejemplo

la *i* en los versos 2 y 4) y la llamada *annominatio*, es decir, el empleo de palabras derivadas de la misma raíz (p. ej. verso 2). La aliteración era la base del verso germánico y ligaba tres de los cuatro acentos de un verso. Desde la introducción de la rima final desempeña casi sólo funciones de sonoridad.

c) *Asonancia.*—Se designa con el nombre de asonancia la coincidencia sólo de las vocales a partir del último acento. Aparece con mucha frecuencia en los comienzos de las literaturas española, portuguesa y francesa. Fracasaron las tentativas para aclimatarla en las lenguas germánicas, tentativas hechas sobre todo por los románticos, influidos por las asonancias de la poesía española. Tampoco logró éxito duradero la tentativa de Ch. Guérin para sustituir, en la moderna lírica francesa, la rima por la asonancia (*Sang des crépuscules*, 1895): de suerte que, hoy día, sólo conserva su vitalidad en la poesía española.

Cualquier romance nos ofrece un ejemplo de asonancia:

En una anchurosa cuadra
del alcázar de Toledo,
cuyas paredes adornan
ricos tapices flamencos,
al lado de una gran mesa
que cubre de terciopelo
napolitano tapete
con borlones de oro y flecos...

(Duque de Rivas.)

7. MÉTRICA E HISTORIA DEL VERSO

Los conceptos elementales tratados hasta ahora pertenecen a la *métrica*. El esquema métrico de una poesía existe independientemente de su realización mediante la palabra. En forma más o menos completa indica el número de sílabas de cada verso, el número y clase de los pies, la posición de los acentos y cesuras, la construcción de la estrofa, la posición de la rima y, en ocasiones, la estructura de todo el poema.

El carácter de *esquema* indica que se pueden repetir los mismos fenómenos métricos en muchos poemas. Hay innumerables poesías en endecasílabos o en pentámetros yámbicos, en estrofas de cuatro versos con rima cruzada, en octavas reales, en sonetos, etc.

El carácter de esquema indica también que para la interpretación de una obra determinada se dice muy poco si nos limitamos a indicar su métrica. En cambio, el carácter general de los fenómenos métricos lleva nuestra atención desde la obra aislada hasta la pluralidad de obras que tienen las mismas características. En analogía con el dualismo de ciencia de la literatura/historia de la literatura, surge en el campo más restringido del verso el dualismo de ciencia del verso/historia del verso.

A la historia del verso pertenecen, por ejemplo, las investigaciones sobre la construcción del alejandrino en dos obras diversas, investigaciones que pueden desarrollarse hasta constituir una historia del alejandrino. Podrían hacerse iguales investigaciones acerca del hexámetro o de cualquier otro tipo de verso. Pertenecen también a la historia del verso las observaciones sobre la rima y la técnica de la rima en obras y poetas diversos. En la técnica de la rima se incluye, por ejemplo, la tendencia al uso de rimas nuevas, extravagantes, poco conocidas, como las que cultivó por ejemplo, el Simbolismo. En la poesía de lengua española no habrá sin duda precursores para muchas rimas de Rubén Darío: Gautier/de; fletó/Watteau; fuese/forma de S...; ni en la portuguesa, para muchas del brasileño Augusto dos Anjos: algarismos/silogismos/esoterismos; úmeros/números, etc. No obstante, tenemos que añadir que ya en las letras europeas la corriente del llamado *Exotismo*, en la primera mitad del siglo XIX, había cultivado las rimas extravagantes a base de nombres y palabras extranjeras: baste indicar los nombres de Byron, Victor Hugo y Freiligrath.

Acerca de estas cuestiones, los poetas del Simbolismo se expresaron también teóricamente. Por otra parte, se dirigía precisamente contra la técnica de la rima la sátira que el brasileño Manuel Bandeira hizo de los parnasianos en su poema *Os sapos:*

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,

Diz: "Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu é bom
Fromento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Es de especial interés en casi todas las literaturas modernas la observación de la rima a principios de la Edad Media. Su entrada en la poesía se verifica en parte a nuestra vista, y por doquier tiene que luchar con otros muchos medios de sonoridad (aliteración, asonancia), hasta que, al fin, llega a imperar en la poesía como rima pura. Las investigaciones acerca de la rima interesan generalmente en el más alto grado también a la lingüística. Por mucho que los copistas de la Edad Media hayan alterado la ortografía, las formas, e incluso el vocabulario dentro de los versos, rara vez alteraron las rimas. A través de ellas, aun en copias ejecutadas siglos después, nos habla el original. La filología medieval tiene en las rimas uno de los medios más importantes para determinar la fecha de un texto, su procedencia regional y su autor. Lo mismo ocurre con las poesías anónimas transmitidas hasta nosotros por tradición oral. Cuando, en Alemania, los coleccionadores de canciones populares del siglo XIX registraron un texto *(Die Hasel)*, en que se encuentran las rimas: Haselin/Mägdelein, bin/Wein, sin más que estos elementos se pudo reconocer que procedía de una época en que la "i" larga aún no se había transformado en el diptongo "ei", sino que se pronunciaba "win, -lin".

Son también de especial interés las investigaciones acerca de la construcción estrófica de un poeta, de una época, o sobre la historia de una estrofa determinada.

Ya hemos aludido a la importancia del zéjel en las discusiones relativas al influjo arábigo sobre el arte de los trovadores. Pero también los representantes de otras teorías sobre el origen de la lírica provenzal se apoyan hoy principalmente en argumentos de carácter métrico; en este caso, la estructura estrófica de la poesía de la baja latinidad constituye el punto de partida de las investigaciones. La construcción estrófica de la lírica trovadoresca, la adaptación de los esquemas de las odas antiguas, la relajación de la estrofa por el romanticismo, la tendencia de la lírica moderna a disolver las formas estróficas rígidas, todos éstos son temas cuyo desarrollo ha sido en muchos aspectos fructífero o promete buenos resultados.

Casi siempre los trabajos relacionados con problemas históricos del verso obligan a dirigir la mirada al extranjero, pues precisamente en este terreno, desde el principio, han sido grandes los intercambios e influjos recíprocos, puesto que en la métrica antigua del latín medieval existen fuentes comunes de influencia. La observación minuciosa de cómo se han ejercido estos influjos en pugna con el sentimiento autóctono del verso promete valiosas deducciones sobre las fuerzas que actúan en la literatura de cada país.

8. ANÁLISIS DEL SONIDO

El filósofo Eduard Sievers desarrolló el análisis del sonido *(Schallanalyse)* como una rama especial de la ciencia. Su campo de observación es el "sonido" de todo lenguaje hablado, y por tanto, además del ritmo también la melodía la articulación, etc. No se limita a textos "literarios". El análisis del sonido parte del principio de que a un texto sólo puede dársele forma "sonante" de modo único, y que las indicaciones correspondientes residen en él mismo. Ya antes de Sievers se había comprobado que cada poeta, cada músico, incluso cada hombre, pertenecía a determinado "tipo de voz" *(Stimmtypus)* y que el número de los tipos de voz era relativamente pequeño. El tipo de voz, es, pues, una constante personal en todas las manifestaciones vocales de un hombre, y puede servir, en cierto modo, de indicio para la identificación

de un texto. Sievers amplió aún el análisis del sonido, intentando fijar la tensión articulatoria con que debe pronunciarse un texto. Lo hizo mediante determinadas curvas registradoras de cadencia *(Taktfüllkurven)*. El análisis del sonido prometía llegar a ser de gran importancia para la filología, y se esperaba que descubriera, en textos que han llegado a nosotros por tradición, discordancias, interpolaciones de mano extraña, lagunas, etc. Si, a pesar de estar dotado de una extraordinaria sensibilidad para todo sonido, Sievers no consiguió desarrollar científicamente su método de trabajo de modo que pudiese ser adoptado por cualquiera, sus esfuerzos contribuyeron a llamar la atención sobre el sonido vivo de la lengua y de la poesía. Precisamente los oídos un tanto embotados de los historiadores de la literatura y de los científicos del verso, habituados en demasía a recibir impresiones visuales, se hicieron aptos para distinguir particularidades y valores de la poesía viva, hablada. También está en conexión con el análisis del sonido el relajamiento de la fonética antigua, un tanto rígida, por la moderna fonología.

CAPÍTULO IV

LAS FORMAS LINGÜÍSTICAS

El verso es una cualidad formal que sólo se da en parte de las obras literarias, o sea en la llamada poesía. En este capítulo vamos a tratar de formas que son inherentes a cualquier texto literario, incluso a todas las manifestaciones del lenguaje; nos referimos a las formas lingüísticas.

No es objetivo de la crítica literaria determinar todas las formas empleadas en un texto literario. Esta tarea está encomendada a una rama especial de la lingüística: la gramática. Constituye la meta de la crítica literaria en primer lugar entender e interpretar una obra. No examina, pues, cada forma como tal, sino en la medida en que contribuye a la constitución de la obra literaria en cuestión. La pregunta acerca de la función de las formas lingüísticas en este sentido es la que orienta todo el trabajo de la crítica literaria. Lo que se busca es hacer comprensible y transparente la totalidad de la obra. Así, pues, la crítica aspira siempre a la síntesis

El concepto sintético que abarca la totalidad de las formas métricas es el ritmo. El concepto sintético que abarca el conjunto de las formas lingüísticas es el estilo. Por eso dedicaremos al estilo un capítulo especial en la parte que trata de los conceptos sintéticos. Aquí nos limitaremos a enumerar y explicar las formas lingüísticas en sí, con las que trabajaremos en la investigación del estilo. En el fondo, por consiguiente, se trata en este capítulo de una gramática orientada a fines estilísticos.

Ya desde el primer momento debemos advertir una diferencia fundamental en la actitud que adoptan ante los fenómenos estilísticos la lingüística y la estilística. A la lingüística le interesarán también, en un texto, las formas raras y únicas. Un fenómeno registrado una sola vez en un texto atraerá sobre sí toda la atención de los lingüistas. En cambio, es propio de la estilística interesarse precisamente por los fenómenos lingüísticos que, por la frecuencia con que aparecen, caracterizan a toda la obra. "La continuidad es lo que hace el estilo" dice Flaubert. Estas formas típicas se llaman *rasgos estilísticos.*

Los rasgos estilísticos son generalmente tanto más fáciles de reconocer, tanto más expresivos, cuanto más se diferencian del lenguaje "usual". Cuando en una poesía, por ejemplo, falta muchas veces el artículo donde lo esperábamos, se trata de un rasgo estilístico fácil de observar y cuya interpretación es muy prometedora.

La determinación del estilo individual de una obra dentro de su época sólo será posible cuando el observador sepa darse cuenta de lo que es "usual" y "normal". Sólo quien conozca la lengua del siglo XVI y, sobre todo, los estratos lingüísticos correspondientes podrá determinar con exactitud el estilo de un soneto de Garcilaso. Sólo quien conozca bien a los contemporáneos de Garcilaso podrá pensar en hacer un trabajo sobre el estilo de este poeta. Asimismo, sólo puede entender el estilo del Renacimiento quien esté familiarizado con el lenguaje y las corrientes de otras épocas. En fin, sólo se puede trabajar sobre el estilo de una lengua cuando se conocen a fondo otras lenguas.

No obstante, podemos pensar en un método de observación que, deliberadamente, no tiene en cuenta las relaciones históricas de una obra con otras, ni con su autor, ni con la época. En vez de relacionar y comparar dicha obra con fenómenos que existen fuera de ella, este método se limita a contemplar la obra como expresión lingüística. No es necesario discutir aquí los dos métodos, llamados método "histórico-comparativo" y método "fenomenológico" (este dualismo metódico se manifiesta, por otra parte, en todas las ciencias del espíritu). Baste señalar el hecho de que también el segundo método, por el carácter lingüístico de su material, in-

cluye el aspecto temporal. Siempre es preciso, como base, un conocimiento de la estructura de la lengua respectiva e incluso del estado en que se encuentra.

Como campos de observación que hemos de recorrer sucesivamente se nos presentan el de la sonoridad, el de la palabra, el de las figuras retóricas y el de la sintaxis.

1. LA SONORIDAD

Entre las formas de la sonoridad hemos mencionado ya la rima, la aliteración y la asonancia.

El sonido impresiona de manera especial nuestro oído en las llamadas *onomatopeyas*. Entiéndese por "onomatopeya" la forma lingüística que imita un determinado sonido de la naturaleza: *susurrar, murmurar*, etc. Las lenguas germánicas son incomparablemente más ricas que las románicas en palabras onomatopéyicas: así, los siguientes versos de Annette von Droste-Hülshoff presentarán obstáculos insuperables para su traducción a una lengua románica:

Der schwankende Wacholder flüstert,
Die Binse rauscht, die Heide knistert
Und stäubt Phalänen um die Meute.
Sie jappen, klaffen nach der Beute...
Die Meute, mit geschwollnen Kehlen
Ihm nach, wie rasselnd Winterlaub.
Man höret ihre Kiefern knacken,
Wenn fletschend in die Luft sie hacken...
Was bricht dort im Gestrüppe am Revier?
Im holprichten Galopp stampft es den Grund;
Ha, brüllend Herdenvieh! voran der Stier,
Und ihnen nach klafft ein versprengter Hund.
Schwerfällig poltern sie das Feld entlang,
Nun endlich stehn sie, murren noch zurück,
Das Dickicht messend mit verglastem Blick,
Dann sinkt das Haupt, und unter ihrem Zahne
Ein leises Rupfen knirrt im Thymiane...

Pero es preciso no perder de vista que las palabras onomatopéyicas nunca reproducen exactamente los sonidos del exterior. Al

oírlas en una lengua desconocida, nadie comprende el significado de las onomatopeyas. Claro está que las lenguas tampoco aspiran a la identidad, pues no aprovechan completamente las posibilidades de sus fonemas, sino que se contentan con vagas indicaciones.

La repetición de determinados sonidos produce también efectos onomatopéyicos; por ejemplo, cuando por medio de sonidos duros y de consonantes acumuladas se pretende reproducir el fragor de una tempestad o de una batalla. [Esta construcción onomatopéyica se usaba ya en la antigüedad clásica, como puede verse en el famoso verso de Virgilio:

quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum,

en que la acumulación de oclusivas sordas produce la sensación auditiva de un galope sonoro, o en aquel otro del mismo poeta

corripuere ruuntque effusi de carcere currus,

donde la sucesión de erres y úes sugiere el sordo rumor de carros lanzados a veloz carrera; o en aquel hemistiquio de Ovidio

...et serrae reperit usum,

en que la repetición de la sílaba *re* imita el sonido de la sierra.] He aquí cómo pinta Marino el sordo rumor de un riachuelo mediante palabras onomatopéyicas y con una acumulación de eses y erres, úes y oes:

Se non, ch'a più del taciturno speco
Tra sasso e sasso mormora un ruscello,
La cui rauco susurro, a chi là giace
Rende il sonno più dolce e più tenace.

En estos versos puede observarse fácilmente cómo nos impresiona el sonido de palabras y sílabas que en el lenguaje cotidiano no "oímos", sino que sólo las utilizamos y comprendemos como medios sintácticos.

A veces puede quedar la duda de si realmente se pretende reproducir un determinado sonido exterior, o si el sonido y la arti-

culación tensa o suave querrán expresar, es decir, "simbolizar" un movimiento, una impresión visual o cualquier otra impresión externa. En tales casos se habla de *simbolismo de los sonidos*. Ya Platón aludía a su influjo en la formación de la lengua, al relacionar la diferencia de los sonidos de "mikrós" y "makrós" con la diferencia de sus significados: la "i" significaría lo pequeño y delicado; la "a", lo grande y poderoso. Semejantes interpretaciones simbólicas de los sonidos, sobre todo de las vocales, se han intentado muchas veces. Fueron aún más lejos los esfuerzos de los teóricos y poetas románticos y posrománticos, al querer atribuir a las vocales determinadas cualidades cromáticas. Es bien conocido el soneto *Voyelles*, de Rimbaud, que comienza así:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.

No necesitamos aludir aquí a la discusión sobre la seriedad de Rimbaud al escribir este soneto. El hecho es que las atribuciones de color a las vocales que se han hecho hasta ahora discrepan entre sí fundamentalmente (lo cual no excluye una correlación constante para el mismo autor).

Tampoco reina unanimidad en cuanto a la interpretación simbólica de los sonidos. Hasta el más ferviente adepto de semejante posibilidad tiene que confesar que no percibe en cada momento del habla o de la audición relaciones tonales simbólicas. En fin, no es de esperar una subordinación fija, puesto que la letra *a*, por ejemplo, tiene innumerables gradaciones de sonido, no sólo en la misma lengua, sino incluso en la misma palabra. Sólo cuando un sonido se destaca por su acumulación o por su posición especial, puede producir efectos simbólicos. Más claramente aún que en el caso de las onomatopeyas, en el del simbolismo de los sonidos únicamente los significados pueden darnos a conocer los objetos que simbolizan.

Así Goethe simboliza con una acumulación de íes la seducción que ejerce el "Rey de los alisos" con su llamada:

Du liebes Kind, komm, spiel mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir...

Los poetas del Renacimiento y los del Barroco simbolizan el suave deslizarse de un arroyo y el encanto de un paisaje "ameno" acumulando líquidas y nasales:

> Corrientes aguas, puras, cristalinas...
>
> El aire el huerto orea,
> Y ofrece mil olores al sentido...

[Un bello ejemplo, en que se conjugan la construcción onomatopéyica y el simbolismo del sonido, lo tenemos en aquellos dos versos de Garcilaso que Dámaso Alonso, en su libro *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, considera, en cuanto a las posibilidades de expresión por medio de la palabra, "uno de los más grandes aciertos de la literatura española":

> En el silencio sólo se escuchaba
> Un susurro de abejas que sonaba

Estos versos expresan a maravilla los dos temas del silencio (simbolismo del sonido) y del bordoneo susurrante de las abejas (construcción onomatopéyica). "El elemento de silencio —dice Dámaso Alonso— está expresado por medio de fricativas, ante todo de las eses (silencio, sólo se escuchaba, susurro, abejas, sonaba), y el punto de vahariento zumbido dentro del paisaje silencioso, por la única *erre*, cuyo efecto se propaga a toda la voz "susurro" ". Y sin duda también por la repetición de la *u* en las tres primeras sílabas del segundo verso.]

Muchas veces, sin embargo, quedará la duda de hasta qué punto se relaciona realmente el sonido con determinados fenómenos del exterior o es simplemente un valor propio, es decir, si crea la atmósfera sentimental en que deben ser recibidos los significados. Tan poco claro como el límite entre onomatopeya y simbolismo de los sonidos es el que separa a éste de la pura *musicalidad de los sonidos*, exenta de toda relación con otros fenómenos naturales. En los siguientes versos de Rubén Darío se impone un efecto sonoro:

> El mar, como un vasto cristal azogado,
> refleja la lámina de un cielo de zinc;

lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris.
(Sinfonía en gris mayor.)

Pero, al mismo tiempo, puede verse en el predominio de la *a* (en los versos 1 y 3 todos los acentos caen sobre esta vocal) la simbolización de lo vasto y de la monotonía. En estos versos parece que la *a* se asocia al color "pálido gris". Pero también se expresa la monotonía por el ritmo: los cuatro versos son de construcción dactílica, con anacrusis de una sílaba [el segundo no constituye verdadera excepción, pues "lámina", por su posición al fin del primer hemistiquio, debe considerarse como palabra bisilábica].

Por el contrario, en la acumulación de los sonidos "l" y "v" del ejemplo siguiente difícilmente podrá verse una referencia determinada a fenómenos naturales externos:

Antes que o Sol se levante
Vai Vilante a ver o gado,
Mas não vê sol levantado
Quem vê primeiro a Vilante...

Es mucho más fina, más variada y más sonora la musicalidad de los siguientes versos de Rubén Darío:

Rey misterioso, magnífico y mago,
dueño opulento de cien Estambules,
a quien un genio brindara en un lago
góndolas de oro en las aguas azules.

En el cultismo, y también en los poetas aficionados a la música, se encuentra muchas veces una armonía de sonidos sin relación ninguna de tipo simbolista. Demos como último ejemplo estos versos del *Prometheus Unbound*, de Shelley:

Here, oh, here:
We bear the bier
Of the Father of many a cancelled year!
Sceptres we
Of the dead Hours be,
We bear Time to his tomb in eternity.

En estos versos, el sonido es tan intenso y expresivo que, a su lado, palidece el significado de las palabras y de las frases. La intensidad del sonido se debe sobre todo a la triple rima que se da en espacios reducidos (here, bier, year...) y que es intensificada aún por la rima interior en el primer verso; fuertes aliteraciones unen sobre todo los acentos de los versos (here-here; bear-bier; time-tomb-eternity). También actúa con fuerza la serie ascendente de las vocales acentuadas en el tercer verso: fa-many-can-year, a la que se opone la serie descendente del sexto verso: time-tomb-tern, oscurecimiento preparado por el "hours" precedente, mientras que, hasta este punto, las vocales eran claras.

2. EL ESTRATO DE LA PALABRA

La gramática determina las categorías gramaticales como formas lingüísticas fundamentales. No puede constituir el fin del trabajo literario-estilístico inventariar las categorías gramaticales de una obra. Tampoco en el análisis de la sonoridad se toma en cuenta cada vocal y cada consonante.

Sólo pueden ser punto de partida para el trabajo ulterior los casos importantes para la peculiaridad de una obra determinada y que, por tanto, representan rasgos estilísticos. A continuación enunciamos algunos rasgos estilísticos que en un texto literario pueden ser constituidos por el uso especial de las categorías gramaticales.

Comencemos por el artículo. En los siguientes versos de Teixeira de Pascoais se destaca como rasgo estilístico la omisión del artículo:

Sou como a chuva e o vento
E como a bruma e a luz.
Lira que a mais soave
Aragem faz vibrar...
Agua que ao luar brando
Em nuvens se traduz,
Fruto que amadurece
A luz dum só olhar,
Pedra que um beijo funde
E místico vapor

Que um halito condensa
Em clara gota de água...
Sou neblina, sou ave,
Estrela, céu sem fim...

El rasgo estilístico de la omisión del artículo forma parte de un esquema, pudiéramos decir, que constituye un "tópico" predilecto de todo el simbolismo: la enunciación del "yo" (yo soy...).

Del mismo modo puede resultar un rasgo estilístico el uso del artículo determinado en vez del indeterminado, y viceversa. Así, es característico del tono de Rilke presentar los objetos como ya conocidos mediante el empleo del artículo determinado. Es interesante ver la diferencia en la evocación de dos paisajes cósmicos, diferencia debida al empleo del artículo indeterminado y de sustantivos sin artículo en un caso (Coleridge: *Kubla Khan)* y del artículo determinado en el otro (Rilke: *Elegías de Duino).*

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And there were gardens bright with sinuous rills
Where blossom'd many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenerey.

Und sie leitet ihn leicht durch die weite Landschaft der Klagen
zeigt ihm die Säulen der Tempel oder die Trümmer
jener Burgen, von wo Klage-Fürsten das Land
einstens weise beherrscht. Zeigt ihm die hohen
Tränenbäume und Felder blühender Wehmut
(Lebendige kennen sie nur als sanftes Blattwerk);
zeigt ihm die Tiere der Trauer...
....
Stehn am Fuss des Gebirgs.
Und da umarmt sie ihn, weinend.
Einsam steigt er dahin, in die Berge des Urleids.

(Y ella le guía ligera por el vasto país de los lamentos,
muéstrale las columnas de los templos o las ruinas
de aquellos castillos desde donde príncipes del lamento
gobernaron un día el país sabiamente. Muéstrale los altos
árboles del llanto y los campos de la melancolía en flor
(los vivos sólo la conocen como suave follaje);
muéstrale los animales de la tristeza...
....
Detiénense al pie de la montaña.
Y entonces ella le abraza, llorando.
El sube, solitario, al monte del dolor primero.)

El mismo rasgo estilístico (empleo del artículo determinado) se observa en muchas obras; bástenos la referencia a *Ossian*, obra de tanta repercusión en las letras europeas:

The thistle is there on its rock and shakes its beard
to the wind. The flower hangs its heavy head, waving,
at times, to the gale. "Why dost thou awake me,
Oh gale!... To-morrow shall the traveller come; he
that saw me in my beauty shall come"...

En cuanto al adjetivo, hay textos que lo buscan abiertamente y otros que lo evitan también de manera clara. La clasificación tradicional del adjetivo indica ya efectos diversos: se habla de adjetivo caracterizador u objetivo (la vertiente escarpada, la mesa redonda), de adjetivo afectivo o exornativo (las palabras aladas, el pobre muchacho) y del que se usa como fórmula (el hondo valle, el verde soto).

En las lenguas románicas muchas veces la posición misma del adjetivo indica las diversas funciones que desempeña: en tal caso va unida a la diferente posición una diferenciación del significado. En las lenguas germánicas el adjetivo va, por principio, antes del sustantivo. No obstante, algunas veces el adjetivo se coloca detrás del sustantivo, permaneciendo entonces invariable. Esta construcción se encuentra en la canción popular y en la lírica "popularizante": Röslein rot, Mägdlein jung, Wiese grün; a garden green, my father dear, a harness good. Esta posposición del adjetivo sólo

se encuentra en el verso, lo que constituye un síntoma de mayor "libertad" sintáctica de la obra poética.

Pero es preciso tener cuidado con el adjetivo como con casi todos los rasgos estilísticos aún por tratar. En las categorías gramaticales (y en otras formas lingüísticas) no se debe olvidar que se trata de abstracciones de la gramática. Cualquier categoría ejerce más de una función, y una función determinada no está claramente ligada a una categoría gramatical para su realización. Es ley fundamental para todo trabajo estilístico que todas las formas lingüísticas pueden tener más de un significado y que la misma función puede efectuarse por medio de formas diversas. Charles Bally formuló esta verdad, en su obra *Le langage et la vie* (pág. 121), del siguiente modo: "On sait que dans toutes les langues, un même signe a normalement plusieurs valeurs, et que chaque valeur est exprimée par plusieurs signes." Bally muestra cuán diversamente funciona según los casos, por ejemplo, el "adjetivo sustantivado". Dámaso Alonso cita versos de S. Juan de la Cruz *(La poesía de San Juan de la Cruz,* Madrid, 1942, pág. 183):

> ¡Oh noche que guiaste,
> Oh noche, amable más que la alborada;
> Oh noche que juntaste
> Amado con amada,
> Amada en el Amado transformada!

y comenta: "Aquí los verbos introducidos por relativo pueden inducirnos a error. En realidad esas acciones verbales tienen sólo una función adjetiva (lo mismo que amable), y el esquema es el siguiente: ¡Oh noche guiadora, amable, unidora, transformadora! Pura exclamación sin verbo". En vez de *función adjetiva* nosotros preferiríamos "función atributiva", para distinguir con una terminología rigurosa los diferentes puntos de vista de la morfología y de la sintaxis.

Vemos también en el sustantivo la capacidad de subordinar, en cierto modo, otras categorías gramaticales. Al estilo caracterizado por este predominio del sustantivo se le ha llamado "estilo nominal", y se le opone el tipo del "estilo verbal". (Más tarde hablare-

mos de estas clases de tipos.) El lenguaje de la ciencia por ejemplo, se nos presenta como típicamente nominal, y el del expresionismo como típicamente verbal. El lenguaje de Goethe en su vejez demuestra una sorprendente tendencia a sustantivar el adjetivo:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist es getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

(Todo lo perecedero
Es sólo un símbolo;
Lo insuficiente
Tórnase aquí suceso;
Lo indescriptible
Aquí se realiza;
Lo eterno-femenino
Nos atrae hacia sí.)

En muchas obras de las lenguas germánicas se revela una tendencia a sustantivar el infinitivo, fenómeno que, por lo regular, suena duramente a los oídos románicos. Sin embargo, este rasgo estilístico se encuentra también en las obras de algunos poetas: al hojear la lírica de Antero de Quental encontramos: o pulsar, o remoinhar, ao rolar, ao correr, o viver (frecuentemente), com rir, o fulgir, do saber, meu pensar, um bramir, no ruir, etc. En la lírica de Juan Ramón Jiménez el infinitivo sustantivado es una característica de su fase más tardía (el dormir, al volar, etc.). [Tampoco faltan ejemplos en los poetas españoles del Siglo de Oro: "el aspirar del aire" (S. Juan de la Cruz); "el dulce lamentar de dos pastores", "oh tarde arrepentirse" (Garcilaso).] En prosa logra Cervantes efectos especiales con el empleo del infinitivo sustantivado: "El decir esto, y el apretar la espada, y el cubrirse bien de su rodela, y el arremeter al vizcaíno, todo fue en un tiempo" (*Quijote*, I, 8).

A veces, maneras especiales de la formación de las palabras pueden llamarnos la atención como rasgo estilístico. Así, en los textos teóricos se acumulan los sustantivos terminados en *-ión* (resp. *-tion, -ione, -ão, -ung, -ty)*. Nuevas y expresivas combinaciones (de sustantivos o adjetivos) formaban uno de los rasgos estilísticos más destacados en el nuevo lenguaje poético creado por Klopstock en el siglo XVIII. Citamos solamente algunos versos de su discípulo Hölty:

Wann, *Friedensbote,* der du das Paradies
Dem müden *Erdenpilger entschliessest,* Tod,
Wann führst du mich mit deinem goldnen
Stabe gen Himmel, zu meiner Heimat?
O *Wasserblase,* Leben, zerfleug nur bald!
Du gabest wenig lächelnde Stunden mir
Und viele Tränen, *Qualenmutter*
Warest du mir, seit der Kindheit Knospe
Zur Blume wurde. Pflücke sie weg, o Tod,
Die dunkle Blume! Sinke, du *Staubgebein,*
Zur Erde, deiner Mutter, sinke
Zu den verschwisterten *Erdgewürmen!*

Contribuyeron al florecimiento de este medio estilístico en el lenguaje poético alemán de aquel tiempo las relaciones, entonces muy estrechas, con la poesía inglesa. Así, las célebres combinaciones de las baladas inglesas publicadas por Percy *(lilly-white hands, livelong winter-night)* tuvieron exacta reproducción en las baladas alemanas de Hölty, Bürger, Stolberg, etc.

En todas las lenguas los diminutivos son fáciles de reconocer e interpretar. En este punto parece existir, por una vez, una forma con un significado único. Pero en realidad las cosas no son tan sencillas como indica su designación. Las más de las veces los diminutivos no quieren designar la pequeñez del objeto, sino expresar en primer término, la afectividad del que habla; pertenecen menos a la perspectiva óptica que a la emocional. En la lírica popular, así como en la literatura infantil y también en la mística, su empleo constituye frecuentemente un recurso estilístico.

En el simbolismo se encuentra muchas veces la concretización de lo abstracto: "die Schale des Schreckens zerbricht", "malva es el lamento", "les plis jaunes de la pensée". Casos semejantes aparecen frecuentemente en el lenguaje extra-literario: "con temor creciente", "la honra manchada", "un éxito formidable", etc. Una vez más se demuestra que con la simple comprobación se ha ganado aún poco.

La concretización puede intensificarse hasta la personificación. [En los Autos Sacramentales españoles aparecen en escena numerosos seres abstractos, como los vicios y las virtudes, etc.] Son típicas del lenguaje de Antero de Quental las abstracciones personificadas, como Forma, Ilusión, Conciencia, etc. En las poesías de Juan Ramón Jiménez aparecen el remordimiento, la sonrisa, el llanto, como figuras humanas. La personificación de las cosas es recurso estilístico frecuente. En el lenguaje cotidiano hay muchas personificaciones latentes que son actualizadas por los poetas. Esta espiritualización es muy característica del lenguaje infantil.

Con los verbos, lo mismo que con los sustantivos, la acumulación y su posición enfática o dominante pueden dar a un texto su sello característico. Se trata entonces de "estilo verbal". En el siguiente ejemplo se ve bien que la estática nominal de los versos de Battista Guarini deja paso en la traducción del alemán Hofmannswaldau a un dinamismo verbal:

Come il gelo alle piante, ai fior l'arsura,
La grandine alle spiche, a' semi il verme,
Le reti ai cervi, ed agli augelli il visco;
Così nemico all' uom fu sempre Amore.

Hagel-Wetter bricht die Aehren,
Und die Blumen frisst der Brand;
Kräuter will das Eis verheeren,
Und der Wurm besät das Land;
Hirsche werden durch die Netze,
Vögel durch den Leim bestrickt,
Und der Mensch, o Mord-Gesetze!
Wird durch Buhlerei berückt.

[También pueden contrastarse los estilos nominal y verbal en las conocidas estrofas de S. Juan de la Cruz y Fray Luis de León:

Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos,

la noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

Acude, corre, vuela,
traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
no perdones la espuela,
no des paz a la mano,
menea fulminando el hierro insano.]

A veces se destaca un grupo determinado de verbos (por ejemplo, los de movimiento) de modo predominante. [Así sucede en la estrofa citada de Fray Luis.]

Por último, y en lo relativo a las palabras, es también importante el vocabulario. En general se delatan ya por su vocabulario las obras del cultismo, del romanticismo, de la mística, etc. Como la ciencia de la estilística, también la lingüística se interesa por estas observaciones. Para ambas son material importante los diccionarios de una obra determinada o de la obra total de un escritor. Para los escritores máximos, el trabajo está ya hecho de manera más o menos fidedigna (Dante, Shakespeare, Cervantes, Corneille, Racine, Lessing, Goethe, entre otros).

En su trabajo sobre *La lengua poética de Góngora* (Madrid, 1935), Dámaso Alonso prestó especial atención al vocabulario cultista del poeta. Le fueron útiles las críticas del lenguaje cultista hechas por los contemporáneos de Góngora y las posteriores. En la Alemania de 1750 existió una situación análoga: en el libro de Schoenaich *Neologisches Wörterbuch*, se citaba todo el vocabula-

rio de las obras poéticas de Klopstock y de la generación moderna que parecía censurable a este ilustracionista. Mucho de lo que impresionaba y sorprendía en el vocabulario del simbolismo francés se encuentra en la obra de Jacques Plowert *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (Vanier, 1888).

No es necesario que las "palabras preferidas" por un poeta o una época sean siempre neologismos. Recientes investigaciones estilísticas vuelven a dedicar acertadamente toda su atención a este complejo de problemas. Se ha llegado ya a valiosos resultados desde que, en vez de considerar como meta el registro y la estadística, se ha iniciado el camino partiendo de una base tan sólida. La investigación ha llegado desde entonces rápidamente a la comprobación de determinadas áreas objetivas, que se repiten con frecuencia de modo notable en una obra o en un autor. De aquí se ha procurado sacar conclusiones ulteriores acerca de la personalidad del artista.

3. FIGURAS RETÓRICAS

Cuando de las formas lingüísticas del estrato de las palabras pasamos a las formas lingüísticas del estrato de los grupos de palabras, entramos en una zona cargada de tradiciones. Ya la antigüedad se esforzó, en este punto, por lograr una comprensión completa en lo posible y, por cierto, no desde el punto de vista gramatical, sino estilístico. En las antiguas teorías y normas sobre la elocuencia se encuentra la discusión minuciosa de todas estas figuras.

Estos esfuerzos perseguían la finalidad práctica de acopiar recursos estilísticos que son ornato del discurso o lo desfiguran. Estos recursos eran designados con el nombre de "figurae rhetoricales" y también, algunas veces, con el de "flores rhetoricales". La doctrina de las figuras, especialmente en la forma que les dio Quintiliano, se convirtió en tradición fija; encuéntrase casi sin ninguna modificación en las Retóricas y *Artes dicendi* de la Edad Media, del Humanismo y del Barroco. Variaba en éstas el orden y la formación de los grupos; sin embargo, las más de las veces se seguía también en este punto a los antiguos, que, por ejemplo,

ya habían diferenciado los dos grandes grupos de "figuras de dicción" y "figuras de pensamiento" o "tropos".

De las "flores rhetoricales" tomó su nombre el *estilo florido* de la Edad Media; por lo demás, las investigaciones estilísticas del siglo XIX acostumbraban a hacer sus observaciones según la lista de las figuras. Es verdad que se contentaban con la mera consignación de las formas lingüísticas que aparecían; en el mejor de los casos, con una estadística; o consideraban esas formas según habían enseñado los siglos pretéritos, como adorno poético, aunque ya mucho antes hubiese sido dejada a un lado la idea de la poesía como discurso adornado. El romántico Coleridge veía en el uso consciente de las figuras como adorno un peligro para la poesía pura: "Figures and metaphors... converted into mere artifices of connection and ornament, constitute the charateristic falsity in the poetic style of the moderns". Expresaba así la opinión de todos los románticos, e incluso de los prerrománticos. Herder hablaba, a este respecto, de la "estatua muerta del estilo, que se alza sin defectos y sin belleza verdaderamente propios, sin vida y sin carácter". Para la investigación más reciente las figuras no ocupan una posición de preferencia. En el mejor de los casos, están en el mismo plano que los rasgos estilísticos hasta ahora tratados y los aún por tratar. Algunas figuras, como la rima (homoioteleuton) o la personificación, ya han sido explicadas. Quédanos aún por observar en qué medida contribuyen a la constitución de la obra poética, en cada caso aislado. Interpretándolas como "ornato" se dice generalmente poco, y frecuentemente tal interpretación es errónea. Pero si las figuras son puestas también en otras relaciones, es decir, si ya no se explican al orador y al poeta en el sentido de cómo deben ser usadas por éstos conscientemente para mejorar su "discurso", sino que, interpretadas como fenómenos lingüísticos básicos son estudiadas por el lingüista y el investigador del estilo, entonces surge aquí también un sentimiento de gratitud para los antiguos, que supieron crear bases tan excelentes. Por último, su conocimiento y el conocimiento de las designaciones tradicionales son indispensables para el historiador de la literatura que tiene que investigar obras poéticas más antiguas, con-

cebidas y saboreadas en la atmósfera de las "flores rhetoricales".

El orden elegido a continuación obedece sólo a fines prácticos: por lo demás, nos contentamos con una antología, sacada de las "Flores".

Con el nombre de *paronomasia (annominatio)* se designa el empleo de palabras de sonido parecido. A esta figura pertenecen, por ejemplo, los casos del complemento "interno" (to live a life, einen Gang gehen, vivir una vida, soñar un sueño). También pertenecen a ella los casos en que se agrupan palabras de sonido semejante, pero de significado diverso. En este punto la paronomasia se entrecruza con el *juego de palabras*. En el epigrama siguiente:

A Pedro Vergel, entrando en la plaza de toros

¡Qué galán que entró Vergel
con cintillo de diamantes!
Diamantes que fueron antes
de amantes de su mujer,

el conde de Villamediana aprovecha una semejanza sonora que muchas veces ha dado lugar a versos satíricos. Por juego de palabras, en su sentido más restringido, se entiende el aprovechamiento del doble significado de una palabra. Como forma específica del juego de palabras, el *retruécano* se sirve de la semejanza de sonido en dos palabras diferentes o en dos grupos de palabras. Gran parte de los chistes (bon mot, Witz, scherzo, Joke, etc. —es extraño, pero no hay uniformidad de designación en las diversas lenguas—) se valen de los efectos "disolventes" del juego de palabras.

Las figuras anteriores se basan precisamente en la firmeza con que se une la forma externa lingüística con su significado. En la *alusión* es necesario que el oyente añada algo para que el sentido se torne perfectamente comprensible. En la lectura de textos antiguos, el lector necesita, por ejemplo, considerables conocimientos de mitología para comprender bien todas las alusiones. Muéstrase cierto exclusivismo ya desde el comienzo de la "Soledad primera", de Góngora:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
—media luna las armas de su frente,
y el sol todos los rayos de su pelo—,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pasce estrellas;
cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida...

Del mismo modo, los conocimientos bíblicos del lector moderno en general no bastan para entender todas las alusiones de las obras poéticas antiguas (para no mencionar aquí la comprobación de inconscientes dependencias bíblicas, tanto en el lenguaje como en los conceptos). Sirvan de ejemplo los primeros versos del soneto de Milton: *On his blindness:*

When I consider how my light is spent,
E're half my days, in this dark world and wide,
And that one Talent which is death to hide,
Lodg'd with me useless, though my Soul more bent
To serve therewith my Maker, and present
My true account, least he returning chide...

Las expresiones: Talent, present my true account, así como los pensamientos: which is death to hide, least he returning chide, sólo son totalmente comprensibles para el que recuerde la parábola del Señor y sus siervos, relatada en el capítulo 25 de S. Mateo. Al extranjero, la mayor parte de las veces se le escapan las alusiones a proverbios y modismos locales. Cuanto más se cuente con un público —sobre todo con un público homogéneo—, tanto más vasto será el papel de la alusión en un texto literario. Es uno de los medios estilísticos más útiles para determinar la atmósfera social en torno a una obra.

En la *perífrasis,* el verdadero objeto o estado de las cosas no se expresa directamente, sino que ha de ser deducido por vía indirecta: Cuando ella lo vio, sintió la mano de Cupido; es decir, fue herida por la saeta que la mano de Cupido había disparado; o sea: se sintió invadida por el amor.

Litotes es el nombre de la primera figura del lenguaje "impropio" (figurado); en ella se da a entender algo diverso de lo que quiere decir la forma lingüística en sí. En la litotes se expresa algo afirmativo mediante la negación de su contrario: No nos reímos poco.

Con la *ironía* se pretende sugerir lo contrario de lo que dicen las palabras. La ironía es frecuente en el lenguaje cotidiano. Expresiones como ¡buena pieza!, ¡valiente amigo!, se comprenden en seguida, a pesar de su formulación, pues actúa de modo decisivo la entonación con que se pronuncian. Por eso la poesía usa con más reserva la ironía, o tiene que preparar de otro modo su verdadero funcionamiento.

Se llama *eufemismo* la designación de algo desagradable, horrible o penoso con una forma amable. Son bien conocidos los eufemismos geográficos: Ponto Euxino, Cabo de Buena Esperanza.

La *hipérbole* es una de las figuras más frecuentes en el lenguaje familiar: ya te dije mil veces, al paso de la tortuga, en un abrir y cerrar de ojos. Muchas de las expresiones nuevas formadas por combinación de varias palabras se aceptan a causa de su impresionante hiperbolismo (Blitz-krieg, guerra relámpago).

Entre *sinécdoque* y *metonimia* no se suele establecer hoy gran diferencia. En ambos casos se trata de una sustitución, va sea tomando la parte por el todo (lar en vez de casa y familia), la materia por el producto (uva por vino), un indicio somático en lugar de un estado o época de la vida (canas por vejez), el autor por su obra (leer a Homero), la causa o medio por el efecto (lengua en vez de idioma, letra en vez de caligrafía), etc. Puede darse también el caso contrario, y entonces tenemos que partir de lo general hacia lo particular (mortales en vez de hombres).

Como la figura más poética del lenguaje "impropio" ha sido considerada siempre la *metáfora*, es decir, el desplazamiento de significado de una zona a otra que le es extraña. Dada la importancia de esta figura y de las discusiones sobre su esencia, le dedicamos un excurso, en el cual se estudia más a fondo, junto con otras figuras análogas.

De la metáfora se pasa fácilmente a la *catacresis*, nombre con que se designa el empleo impropio de una expresión. Este uso

puede ser incluso erróneo (bebió la sopa, comió la leche); puede servir también para fines especiales, y entonces se acerca a la metáfora: lágrimas elocuentes, luz mortecina.

El *oxímoron* es una intensificación de la catacresis y consiste en unir dos ideas que en realidad se excluyen. En la lírica de los siglos XVI y XVII, y ya antes en la poesía "florida" de la Edad Media, se nos presentan continuamente expresiones como: la amarga dulzura (del amor), su dulce amargura, la muerte viva, la vida muerta, el sol sombrío. Expresiones semejantes se encuentran acumuladas en aquel soneto de Lope de Vega:

Sosiega un poco, airado temeroso,
Humilde vencedor, niño gigante,
Cobarde matador, firme inconstante,
Traidor leal, rendido victorioso.

No es rara esta figura en Shakespeare, donde bastantes veces funciona de otra forma:

Beautiful tyrant, friend angelical! *(Romeo y Julieta).*
His humble ambition, proud humility,
His jarring concord, and his discord dulcet,
His faith, his sweet disaster... *(All's Well that Ends Well).*

Se ha encontrado este recurso estilístico a través de la poesía medieval hasta la *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso. (Exemplum II: Ex hac est michi mors et in hac est michi vita.)

También en el lenguaje místico se nos presentan frecuentemente expresiones como: la nada infinita, la vacía plenitud, etc. Citemos los versos que Santa Teresa de Jesús escogió como lema para glosar:

Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

Para esta tradición mística se suponen también influencias árabes.

El oxímoron representa una intensificación especial de la *antítesis*, del contraste. En los versos siguientes vemos usadas, dos a dos, nociones antitéticas:

y que hace tu hermosura
cantar las aves y llorar la gente.

La buena acogida dispensada a la antítesis por el Humanismo asciende directamente al modelo de la retórica grecolatina (cfr. Ed. Norden: *Die antike Kunstprosa vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance).* También suele tratarse de esta figura cuando se intenta definir el marinismo, el gongorismo, el culteranismo, el eufuismo, el estilo ampuloso.

Sirva de ejemplo el siguiente soneto de la época del culteranismo, todo lleno de antítesis:

Cuitado que en un punto lloro y río,
Espero, temo, quiero y aborrezco,
Juntamente me alegro y entristezco,
De una cosa confío y desconfío.

Vuelo sin ala, estando ciego guío,
En lo que valgo más, menos merezco,
Callo, doy voces, hablo y enmudezco,
Nadie me contradice, y yo porfío.

Querría hacer posible lo imposible,
Querría poder mudarme y estar quedo,
Gozar de libertad y estar cautivo;

Querría que se viese lo invisible,
Querría desenredarme y más me enredo:
Tales son los extremos en que vivo.

La prosa y la poesía francesa cultivaron especialmente la antítesis siendo el alejandrino combinación métrica extraordinariamente apta para esto. Son de Victor Hugo los ejemplos siguientes:

Le sentier qui fuit où le chemin commence...
La beauté sur ton front et l'amour dans ton coeur...
J'aurais été soldat, si je n'était poète...
Et je sais d'où je viens, si j'ignore où je vais...

Lo contrario de la antítesis es, hasta cierto punto, reforzar una palabra por medio de otra con significado análogo. Los vocablos

de igual sentido se llaman *sinónimos*. (Debiera hablarse con más exactitud de palabras con significado análogo, porque en la lengua no hay dos palabras con absoluta igualdad de significado.) Ya el lenguaje familiar presenta fórmulas dobles sinónimas: a tontas y a locas, sin ton ni son, à tort et travers, pêle-mêle, mit Leib und Leben, Haus und Hof, heart and hand, flesh and fell, etc. Como se ve, en la mayoría de los casos hay incluso semejanza de sonido. Aunque en su origen, y sobre todo tratándose de fórmulas jurídicas, fuesen tomadas como dos expresiones separadas, hoy funcionan como unidad.

En las poéticas del Renacimiento la fórmula doble se presenta como un adorno especial. Aparece con mucha frecuencia en las obras poéticas de la época. Citemos unos versos de don Francisco de la Torre:

> Cuando por la espesura de este prado,
> Como tórtolas solas y queridas
> Solos y acompañados anduvistes:
> Cuando de verde mirto y de floridas
> Violetas, tierno acanto y lauro amado
> Vuestras frentes bellísimas ceñistes;
> Cuando las horas tristes,
> Ausentes y queridos...

[Y con sentido análogo en los dos términos, éstos otros de Gregorio Silvestre:

> Quien ama, sirve y padece,
> Gana favor y afición,
> Si porfía y permanece...]

Continuamente se nos presentan fórmulas dobles, especialmente en la adjetivación: alta y divina, pura y hermosa, desierta y dura, caro y dulce, contento y descansado, ilustre y generoso, infausto y oscuro. Más de una vez su carácter de ornato es insuficiente para determinar su función. En cada caso aislado debería preguntarse en primer lugar hasta qué punto se trata de mera duplicidad de la expresión y en qué proporción se trata de sinonimia consciente. Aun así, quedaría por averiguar hasta qué punto cada miembro conserva su independencia o hasta qué punto se suma

al otro. No es necesario indicar que también en la poesía de fuera del Humanismo existe la yuxtaposición de sinónimos (y también, naturalmente, las fórmulas dobles).

Cuando se juntan más de dos miembros del mismo género, resulta la *seriación*. Si cada miembro conserva su independencia, se trata de *enumeración*, corriente en el lenguaje cotidiano: manzanas, peras, melocotones y ciruelas. En los siguientes versos de D. Gaspar Núñez de Arce se nos ofrece una enumeración, y en ella una intensificación (subrayada también por el aumento de la extensión de miembro a miembro):

Llenábase mi joven fantasía
de luz, de poesía,
de mudo asombro, de terrible espanto.

(La lingüística llega a hablar de la "ley" de los "miembros crecientes".) Puede ocurrir también que en una enumeración los miembros pierdan su independencia y sólo se alcen como olas en un gran movimiento desbordante Háblase entonces de *acumulación*. Son célebres las turbulentas acumulaciones de palabras de Rabelais, exageradas aún por su traductor alemán Fischart, en el siglo XVI. Háblase de seriación *asindética* cuando los miembros aislados quedan sin trabazón lingüística (como en el ejemplo de Núñez de Arce), y de seriación *sindética*, cuando van unidos por una conjunción o por cualquier otro término copulativo. Las acumulaciones turbulentas son las más de las veces asindéticas.

Una intensificación realizada en grados simétricos, iguales, se llama *clímax*. Un ejemplo sencillo de clímax lo tenemos en el famoso "veni, vidi, vici". Ha sido imitado muchas veces el comienzo climático de un célebre soneto de Petrarca:

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno.

[También podemos considerar gradación climática la que contiene el siguiente romance de Góngora:

Trescientos Cenetes eran
Deste rebato la causa,
Que los rayos de la luna

Descubrieron las adargas.
Las adargas avisaron
A las mudas atalayas,
Las atalayas los fuegos,
Los fuegos a las campanas.]

El caso más sencillo de acumulación es la repetición de la misma palabra: siempre, siempre; Dios mío, Dios mío. Pero también puede repetirse la construcción: esta ordenación clara e igual de partes de la frase o de frases enteras se llama *paralelismo*. Serían frases paralelas las siguientes: El cabello es oro endurecido, el labio es un rubí no poseído, los dientes son de perla pura. Encontramos esta figura cuando se quiere dar al discurso cierto énfasis; [abunda, por ejemplo, en los sermones del famoso predicador español del siglo XVII fray Hortensio Félix Paravicino.

"...obscuro el cielo con novedad desusada, hurtado a la vista el día, vestido de luto el sol, tinieblas sus arreboles, negra lisonja la luna, obediente horror las estrellas, miserable herencia el aire, pavoroso tumulto el orbe, amigas o enojadas estruendosamente las piedras, rotos los mármoles, resucitados los muertos..."

El efecto es tanto mayor por tener las más de las frases la misma cadencia; es el *cursus planus*, que se repite en todo el período].

La construcción paralela se hace más intensa cuando se subraya con la repetición de palabras dominantes sintácticamente. Este fenómeno se llama *anáfora*. He aquí en boca de Preciosa *(La Gitanilla)* una construcción anafórica: "A mí ni me mueven promesas, ni me desmoronan dádivas, ni me inclinan sumisiones, ni me espantan finezas enamoradas". El paralelismo con anáforas más extensas es, como se sabe, característico de las cantigas de amigo:

Ai, flores, ai, flores do verde pino,
Se sabedes novas do meu amigo?
Ai, Deus, ¿e hu é?
Ai, flores, ai, flores do verde ramo,
Se sabedes novas do meu amado?
Ai, Deus, ¿e hu é?

Cuando dos miembros de frase o dos frases enteras que contienen una anáfora no se ordenan paralelamente, sino como una figura y su imagen reflejada en el espejo, entonces se habla de *quiasmo*. El nombre se deriva de la letra griega *khi* (pron. *ji*, escrita *X*), que reproduce gráficamente esta construcción. El quiasmo es también frecuente en la poesía barroca; pero, como la mayoría de las figuras aquí nombradas, es propio de todo lenguaje enfático y solemne.

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,
que lanza el corazón, los ojos llueven...
(Góngora.)

Come il gelo alle piante, ai fior l'arsura,
La grandine alle spiche, ai semi il verme,
Le rete ai cervi, ed agli augelli il visco...
(Guarini.)

Schiller emplea no pocas veces el quiasmo como eficaz terminación de sentencias, habiéndose acreditado el pentámetro como el metro más apropiado para esto:

Witz und Verstand

Der ist zu furchtsam, jener zu kühn; nur dem Genius ward es,
In der Nüchternheit kühn, fromm in der Freiheit zu sein.

Ingenio y entendimiento

Este peca de tímido, aquél de osado; sólo el genio
Sabe ser en la serenidad osado, piadoso en la libertad.

En el siguiente "xenion", el quiasmo cierra sólidamente una serie paralela:

Humanität

Seele legt sie auch in den Genuss, noch Geist ins Bedürfnis,
Grazie selbst in die Kraft, noch in die Hoheit ein Herz.

Humanidad

Pone alma también en el goce, ingenio en la necesidad,
Gracia incluso en la fuerza, y en la grandeza corazón.

No es raro que la construcción de una poesía entera esté determinada por intensificaciones anafóricas. [Véase, por ejemplo, la siguiente rima de Bécquer, analizada en el aspecto paralelístico por Carlos Bousoño en el libro *Seis calas en la expresión literaria española,* escrito en colaboración con Dámaso Alonso:

Tu pupila es azul, y cuando ríes,
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras,
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea,
me parece en el cielo de la tarde
una perdida estrella.]

En el soneto es donde encontramos con más frecuencia esta técnica:

Scriva di te chi far gigli e viole
Del sele spera di pungenti urtiche,
Le stelle al ciel veder tutte nemiche
Et con l'aurora in occidente il sole;

Scriva chi fama al mondo haver non vuole
Ad cui non fur giamai le muse amiche;
Scriva chi perder vuol le sue fatiche,
Lo stil, l'ingegno, il tempo, e le parole;

Scriva chi bacca in lauro mai non colse,
Chi mai non giunse a quella rupe estrema,
Nè verde fronda alle sue tempie avolse;

Scriva in vento et in acqua il suo poema
La man che mai per te la penna tolse,
Et caggia il nome, e poca terra il prema.

(Sannazaro.)

Finalmente, se entiende por *zeugma* una construcción en que un verbo rige diversos objetos o frases, adaptándose sólo a una. En la antigüedad esta figura era considerada como una falta. Sin embargo, los sorprendentes efectos que con ella se pueden lograr la han convertido en un recurso muy usado en la literatura cómica. Por ejemplo, Sterne dice: Alzó los ojos y una pierna hacia el cielo... No es necesario preguntarse hasta qué punto se usan conscientemente las figuras indicadas. Podemos tener por seguro que, cuando las figuras constituían un objeto de estudio para el poeta y se determinaba la calidad de una obra según el uso artístico de las figuras de ornato (y la exclusión de las censurables), su uso poético era muy consciente. Como ejemplo, que al mismo tiempo ha de servir una vez más de registro de las figuras, citamos un soneto de Góngora:

A Córdoba

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!

¡Si entre aquellas rüinas y despojos
que enriquece Genil y Darro baña
tu memoria no fue alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, oh patria, oh flor de España!

Los dos cuartetos son de construcción paralela; van seguidas cuatro exclamaciones, cada una de las cuales ocupa dos versos. El primero y el quinto son además bipartitos, y cada uno de ellos construido en quiasmo. El segundo verso presenta una serie, que por la extensión de sus términos resulta una gradación. El terce-

ro está adornado con una anáfora (con aliteración) y una metáfora, mientras que en el cuarto encontramos una antítesis. El quinto verso repite en su quiasmo la antítesis, incluyendo el sexto una construcción paralela. En el octavo destacan las dos metonimias antitéticas, por lo demás ya un poco gastadas. El ornato de los versos noveno y décimo consiste en expresiones sinónimas, formando quiasmos las del verso décimo. En el undécimo actúa —además de la metáfora— el ornato de la aliteración, que continúa en los versos siguientes. En los dos últimos versos del soneto se enumeran todos los objetos indicados en los versos anteriores, y por cierto en el mismo orden en que aparecieron antes. (De esta técnica, llamada "esquema recolectivo", nos ocuparemos en las páginas 253-55.) Como remate de la enumeración se emplea todavía una metáfora final muy expresiva (flor de España).

No parece haber en estos versos palabra ni construcción que no hayan sido usadas de un modo totalmente consciente. Para terminar el estudio de las "figuras", y antes de pasar al de las formas sintácticas, haremos aquí un excurso sobre la metáfora y fenómenos afines.

Excurso: Imagen, comparación, metáfora, sinestesia

De las formas lingüísticas "impropias", la metáfora es la más importante. Vamos a aislarla, en primer lugar, de los fenómenos con que está relacionada.

En contraste con el lenguaje teórico, caracterízase el poético por la plasticidad, es decir, por su especial capacidad evocadora. No presenta opiniones ni discusiones de problemas, pero sugiere un mundo en la plenitud de sus cosas. Al no referirse, como los demás lenguajes, a una objetividad existente fuera del lenguaje pues su objetividad la crea él mismo, aprovechará todos los medios lingüísticos que puedan serle útiles. Incluso en la prosa literaria, en una novela, por ejemplo, el autor evitará la exposición seca, a no ser que se deje influir en sentido contrario por motivos especiales. En vez de decir: a las ocho cincuenta partió en el rápido..., hará primero surgir ante nuestra imaginación la mañana (tal vez una mañana sombría, lluviosa) y el andén de la estación abarrotado de

gente. La formación de estas imágenes es, sin embargo, más que la evocación de una simple objetividad.

Cuando, en el lenguaje ordinario, se dice que una mañana está sombría y lluviosa, esta observación es motivada por las medidas que este hecho nos hará tomar, por ejemplo, en cuanto a nuestra manera de vestir. En la obra poética los objetivos pierden esta referencia práctica; en cambio, ganan fondo emocional, además de su capacidad evocadora; su significado no se limita a la mera cosa o cualidad significada. Con todo, permanecen aún dentro del lenguaje poético general, que aspira principalmente a la plenitud de significado. Para que surjan los fenómenos que llamamos, con un término técnico, "imágenes", es preciso mucho más. Observemos textos vivos.

El *Jägerlied (Canción del cazador)*, de Mörike, comienza así:

Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh':
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir ins ferne Land.

(Graciosa es la huella del pájaro en la nieve,
Cuando camina por lo alto del monte:
Más graciosa es la dulce mano de mi amada,
Cuando me escribe una carta de amor a un país lejano.)

Los dos primeros versos contienen una imagen, a la que sigue luego una "comprobación". Si trasladamos a prosa el contenido lógico de la estrofa, será aproximadamente: la letra de mi amada es más graciosa que la huella de un pájaro. Este contenido se convierte en poesía en cuanto que la única situación real se articula: la relación de la huella del pájaro con la letra se suprime de momento; la existencia de la huella del pájaro se convierte en una situación independiente, pasa a ser una imagen que se presenta como una cláusula compuesta autónoma. Queda reservado a los versos siguientes el expresar lingüísticamente las relaciones lógicas y el recoger de nuevo la imagen independizada. Semejante unidad y autonomía es característica de la *imagen*.

El arpa, en la conocida rima de Bécquer es sólo el punto de partida para las reflexiones del yo; no obstante, el poeta se aprovecha de toda la primera estrofa para darnos en ella una imagen acabada del arpa:

> Del salón en el ángulo oscuro,
> de su dueño tal vez olvidada,
> silenciosa y cubierta de polvo,
> veíase el arpa.

Naturalmente, las imágenes pueden tener mayor amplitud y ser más acabadas; las encontraremos aún en la narración como unidades formales superiores a la frase; en la lírica no es raro que una sola "imagen" abarque toda una "poesía".

Los dos ejemplos citados nos muestran una vez más que los poetas no utilizan las pocas palabras que dedican al esbozo exclusivamente para pintar los objetos, sino que, al mismo tiempo, su objetivo es despertar emociones. De los adjetivos con que Bécquer pinta su pequeño cuadro, sólo uno es exclusivamente "visual"; los otros tienen, en primer lugar, fuerza sugestiva emocional (oscuro, olvidada, silenciosa). Investigaciones profundas y de la mayor importancia, que nuevamente plantearon el viejo problema de Lessing sobre los límites entre poesía y pintura, han llegado a la conclusión de que ni siquiera en los textos más descriptivos el que lee o escucha ve surgir verdaderas "imágenes" (Th. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie* (1901). La posición frente a la lengua es fundamentalmente diversa de la posición ante la pintura. En realidad, resultaría un caos de imágenes, mayor que el que conseguiría producir una película pasada con la máxima velocidad, si el lector o el oyente concretizase todas las imágenes y las correspondientes referencias lingüísticas; tanto más cuanto que éstas saltan constantemente a las zonas más heterogéneas. Esto no quiere decir que no surta efecto ni tenga sentido el lenguaje rico en imágenes. Pero la "visualidad" es sólo una potencialidad. Sería desconocer por completo la esencia del lenguaje poético pensar que es posible ponerle de algún modo en competencia con la pintura. (Aquí nos encontramos ante cuestiones semejantes a las que se nos presentan acerca de la relación entre el sonido del lenguaje y la música.) La verdadera eficacia de las imágenes radica

sin duda, parcialmente, en su relativa visibilidad, comparada con lo que la lengua puede producir de ordinario. Pero aquella eficacia es mucho mayor en la producción de contenido expresivo. Que los rendimientos singulares son muy diferentes y que las imágenes lírica y épica se encuentran en planos distintos, son realidades que no podemos estudiar aquí con detalle.

La imagen del arpa sugerida por Bécquer nos revela toda la melancolía producida por las cosas abandonadas, olvidadas, que esperan su liberación. En todo caso, se explica lo que hemos observado antes: que precisamente desde la imagen lírica es fácil la ascensión hasta el motivo, y que, si al contenido emocional se le añade la claridad espiritual, se trata, entonces, del motivo que contiene el problema central.

Pero las imágenes aparecen en la poesía no sólo como redondeamiento de la correspondiente objetividad. Muchas veces usamos la designación de "lenguaje rico en imágenes" fuera de las bellas letras, a propósito de una conferencia, de un discurso, de un artículo de periódico. Una conferencia es muchas veces el estudio teórico de un problema teórico. Como tal, no posee ninguna objetividad propia, concreta. Las imágenes que caracterizan su lenguaje, vamos a suponerlo así, se nos acercan, en realidad, dando un rodeo: como *comparaciones*. La comparación, sin embargo, puede llegar a ser un rasgo estilístico importante en el lenguaje poético. Encontramos en la segunda estrofa de la poesía de Bécquer estos versos:

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!

Ciertamente, el segundo verso tiene alguna visibilidad. No obstante, podemos preguntar en qué medida la comprobamos y hasta qué punto nos ayuda esto a ver con más claridad el hecho expresado en la frase anterior. Al oír el segundo verso, no nos representamos la imagen de un pájaro dormido, sino que sentimos más bien cierta emoción; son las ideas secundarias las que se nos imponen: la idea de una cosa delicada que necesita ciudado, cariño, y que, una vez despierta, embellecerá nuestra vida.

A estas alturas no es preciso investigar aún más los efectos de la comparación. En cualquier caso, prolonga dos objetividades plásticas diferentes hasta la intersección parcial. La parte común es el *tertium comparationis.*

Las comparaciones pueden referirse a cualidades aisladas, de estado (grande como una torre, pesado como el plomo), a acontecimientos (corría como una liebre, luchaba como un león); pero también pueden relacionar situaciones completas y decursos.

Las llamadas comparaciones épicas son comparaciones detalladas, generalmente de acontecimientos. Que la epopeya es terreno propicio para la comparación se ve en Homero y se confirma en los demás poetas épicos. El siguiente ejemplo de Camões parece comparar sólo dos movimientos; en realidad establece gran cantidad de relaciones:

Assim como em selvática alagoa
As rãs, no tempo antigo Lícia gente,
Se sentem porventura vir pessoa,
Estando fora da água incautamente,
Daqui e dali saltando (o charco soa),
Por fugir do perigo que se sente,
E, acolhendo-se ao couto que conhecem,
Só as cabeças na água lhe aparecem:
Assim fogem os mouros...

Háblase de *parábolas* cuando todos los elementos de una acción narrada al lector se refieren, al mismo tiempo, a otra serie de objetos y procesos. La clara comprensión de la acción del primer plano elucida, por comparación, el modo de ser de la otra. La rigidez en la construcción de una parábola proviene de su intención didáctica. Los ejemplos más conocidos son las parábolas del Evangelio (el reino de los cielos es semejante a un sembrador...). Por "parábola" en sentido más estricto se entiende una forma literaria que, en su totalidad, contiene una comparación. De hecho, la fábula es una forma especial de la parábola.

Partiendo de la comparación, se ha procurado entender la esencia de la *metáfora.* Metáfora quiere decir traslación: el significado de una palabra se emplea en un sentido que no le corresponde

inicialmente. En la expresión "el mar de la vida" no debemos pensar en el elemento acuoso y salado. Se ha admitido que la metáfora es el resultado de una comparación anterior que se presenta, por decirlo así, en resumen: las formas gramaticales de la comparación (como, como si, etc.) habrían quedado suprimidas. En el caso citado, a la idea "vida" habría venido a yuxtaponerse el término de comparación "mar", representando entonces el movimiento, el peligro y lo inconmensurable el *tertium comparationis*. Tal interpretación, que aún hoy puede encontrarse en libros didácticos de estilística, se remonta hasta Quintiliano, que decía de la metáfora: "brevior est similitudo".

Muchas metáforas son resultado evidente de comparaciones. Cuando en la poesía barroca encontramos expresiones como "agua cristalina", "el mar de la vida", etc., podemos reconstruir exactamente las líneas del pensamiento que llevaron a estas metáforas; las dos series de ideas conservan su independencia con bastante nitidez. Lo mismo que en el vocabulario y en la comparación, también en la metáfora se han logrado deducciones por medio de la investigación sistemática de las zonas objetivas. Los poetas del Barroco sacan sus metáforas de un círculo relativamente estrecho: flores, piedras preciosas, astros; en especial, todo lo que brilla, todo lo que es elevado y poderoso; esto indica el ambiente cortesano, aristocrático, de esta poesía que tanto se complacía en los adornos.

Investigaciones más recientes han planteado el problema de si realmente la metáfora es una comparación abreviada. Sigue siendo válido que la metáfora tiene por base una dualidad y que significa algo distinto de lo que expresa lingüísticamente. (Pertenece a las "figuras de pensamiento", no a las "figuras de dicción".) Hay sin embargo, metáforas, sobre todo en la poesía moderna, en que difícilmente pueden admitirse actividades comparativas anteriores, y en las que cesa en absoluto esa relativa autonomía de las dos zonas. Cuando una poesía de Antero de Quental comienza:

Un diluvio de luz cai da montanha...,

se ve inmediatamente que, en este caso, no hay dos objetos que se superponen, y que el autor no tuvo tiempo para distanciarse del

objeto fríamente, relacionándolo entonces con otros. La metáfora es aquí el resultado de la impresión ante un súbito acontecimiento. No nos interesa aquí el hecho de que "el río de luz" sea un antiguo "modus dicendi", que se encuentra en la literatura mística (cf. Dámaso Alonso, *La poesía de S. Juan de la Cruz*, página 61; E. R. Curtius, *Europäische Literatur u. Lateinisches Mittelalter*, págs. 364 y ss.). Vamos a poner aún otro ejemplo. La primera poesía de las *Prosas profanas*, de Rubén Darío, comienza así:

Era un aire suave, de pausados giros;
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos.

Aquí se acumulan modos de hablar "impropios". Es imposible diferenciar las zonas claramente. Mientras que en los poetas del Barroco, gracias a la razón, dos elementos independientes se unían en una mezcla —en el estricto sentido físico de la palabra—, en los últimos ejemplos se produce en el torrente ardoroso del sentimiento una combinación que destruye la autonomía de los elementos y los convierte en algo nuevo, autónomo.

En esta clase de metaforismo se ve cómo en la metáfora, que es el género más importante del lenguaje "impropio", la lengua empieza a resbalar y pierde su firmeza. No se debe al acaso el que se evite este metaforismo disolvente siempre que se busca firmeza, forma, consistencia plástica. Así, Goethe, en su época clásica, se declaró contra la metáfora y realmente la evitó en sus obras, como tantos poetas "clásicos". En su juventud y en la vejez, por el contrario, la defendía y la usaba. Por otra parte, románticos y simbolistas cultivaron la metáfora disolvente por dos razones principales: una gran desconfianza en cuanto a la autenticidad de la fijación conceptual-lingüística y una gran desconfianza en cuanto a su legitimidad. Dijo Verlaine en su conocida *Art poétique:*

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint...

Para estos poetas todo lo existente está ligado misteriosamente, de modo que no existen fronteras fijas entre las cosas, y todo sigue un curso permanente, en transformación continua.

A estas alturas podemos hacer ya algunas observaciones fundamentales acerca del lenguaje. Se asienta en bases muy débiles la creencia en la seguridad de la fijación conceptual-lingüística y en la posibilidad de un lenguaje realmente "propio" o "adecuado". En nuestro modo de hablar corriente no es raro que las designaciones "propias" se nos revelen como "trasladadas"; ocurre lo mismo incluso en el lenguaje científico, sometido a la ley estilística de la máxima exactitud. En el lenguaje cotidiano un extranjero repara habitualmente en las designaciones metafóricas antes que el que está habituado a ellas desde su juventud. (Ejemplos del español: el cielo de la boca, dar pie, al romper el día, mantener, etc.) Como ejemplo del metaforismo oculto del lenguaje científico, examinemos algunas frases: "Se tenía muy olvidada la primitiva lírica española. Se hablaba de ella como de algo muy oscuro y sin interés más que para eruditos estudiosos". Como al leer atendemos al sentido de la frase, al principio no observamos que a cada paso se han hecho trasposiciones de todo género. Observando más de cerca, se nos revela algo: oscuro, interés. Y cuanto más minuciosamente observamos, más se disuelve la firmeza de las designaciones y se va diluyendo: se tenía, olvidada, primitiva, lírica, eruditos, etc. Todos estos significados, aparentemente propietarios de las habitaciones en que se alojan, se nos revelan como huéspedes pensionistas venidos de lejos y que, en no pocos casos, han expulsado a los verdaderos propietarios. Pero los poetas, eternamente intranquilos, excitables, buscando y creando relaciones, fomentan gustosos estos movimientos, de los que está ya tan lleno el mundo del lenguaje.

La metáfora es uno de los medios más activos para ampliar el ámbito del significado y para poner en movimiento lo que penetra en él. Al mismo tiempo, precisamente por medio de la metáfora, se torna claro que las palabras no poseen sólo su respectivo significado, sino también energías sugestivas, valores "sociales", ideas secundarias de todo género, etc. Tenemos que agradecer, por ejemplo, a las ideas secundarias que la palabra "mar", como metáfo-

ra, pueda sugerir la idea de la vida. En mayor o menor grado, cada palabra contiene, al lado de su significado (potencia ésta generalmente muy vasta, que se realiza y se determina sólo dentro de la oración), otros "estratos" activos. Basta indicar los sinónimos, que, si bien tienen sólo ligeras diferencias de significado, difieren sobre todo por su fondo emocional, ideas accesorias y valores "sociales". Incluso las mismas palabras, usadas en combinaciones diferentes, no son exactamente idénticas. También la nota *la* resuena diversamente según sea tocada en el piano, en el violín o en el órgano, aunque sea siempre el mismo tono de 435 vibraciones. El violín, por sí solo, puede hacerla sonar de las maneras más diversas. Por tanto, con la simple comprobación de que estamos en presencia de una metáfora se dice muy poco. La interpretación estilística tiene que analizar hacia dónde nos quiere llevar el poeta a través de la metáfora y qué funciones ejerce ésta en cada caso, y tiene que estudiar, además la conexión la actuación conjunta de las diferentes metáforas.

Para terminar, confrontemos dos poemas en que se puede observar la diferente actuación de las metáforas.

Francisco de Vasconcelos:

A fragilidade da vida humana

Baixel de confusão em mares de ânsia,
Edifício caduco em vil terreno,
Rosa murchada já no campo ameno,
Berço trocado em tumba desd' a infância;

Fraqueza sustentada em arrogância,
Néctar suave em campo de veneno,
Escura noite em lúcido sereno,
Sereia alegre em triste consonância;

Viração lisonjeira em vento forte,
Riqueza falsa em venturosa mina,
Estrela errante em fementido norte;

Verdade que o engano contamina,
Triunfo do temor, troféu da morte
É nossa vida vã, nossa ruina.

Mallarmé:

Éventail de Mademoiselle Mallarmé

O rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli?

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

De la metáfora se pasa fácilmente a la *sinestesia*. Se designa con este término la fusión de diversas impresiones sensoriales en la expresión lingüística. Cuando el romántico Brentano nos dice:

Durch die Nacht, die mich umfangen,
Blickt zu mir der Töne Licht...
(A través de la noche que me envuelve,
La luz de los sonidos me contempla),

se encuetran fundidas en una sola vivencia las sensaciones del tacto (envuelve), del oído (sonidos) y de la visión (contempla, luz).

También en este fenómeno, el lenguaje corriente prepara el camino para el poeta; hablamos de tonos claros y oscuros, de

colores calientes y fríos. Como rasgo estilístico, la sinestesia se encuentra, sobre todo, en la poesía romántica y simbolista.

Las observaciones sobre la metáfora dieron a conocer dos conceptos lingüísticos antagónicos. El primero aspira a la expresión "propia". Busca la palabra adecuada, evita en lo posible metáforas y sinestesias, usa las palabras con relativa firmeza y claridad. Como Flaubert, muchos autores confiesan que les ha costado noches de insomnio "la recherche du mot propre". La otra actitud es aquella en la que predominan los rasgos estilísticos del lenguaje "impropio". Aquí las palabras se nos presentan sin firmeza, movedizas. Pero hay que tener en cuenta que no todos los fenómenos lingüísticos se subordinan uniformemente a una voluntad de expresión. Los mismos rasgos lingüísticos pueden realizar diferentes tareas. Así, el uso de la metáfora en los poetas del Barroco no autoriza sin más a atribuirles, frente a la lengua y el mundo, la misma posición que caracteriza a los románticos y a los simbolistas. Como adorno lingüístico consciente y voluntario, funciona en aquéllos de forma diferente que en el lenguaje romántico.

4. EL ORDEN "USUAL" DE LAS PALABRAS

La sintaxis es la parte de la gramática que trata de los modos de significación en un conjunto significativo y de su ordenación. Los modos de significación que distinguimos teóricamente fueron primero concebidos por los gramáticos griegos y modificados por los latinos. En líneas generales han demostrado ser suficientes para la determinación de los modos de significación incluso en las lenguas indogermánicas más jóvenes. Sujeto, predicado, objeto, atributo son esos modos de significación ya concebidos por la antigüedad. Las gramáticas de las lenguas nacionales sólo ocasionalmente han tenido que inventar nuevos conceptos sintácticos o diferenciar más rigurosamente los antiguos; por ejemplo, las categorías de los aspectos o de los abstractos verbales en las lenguas germánicas. En cambio, las lenguas se diferencian considerablemente en la ordenación de los conjuntos significativos, entre los

cuales es la frase el más importante. También se diferencian en la capacidad de variación o en la admisión de distintas posibilidades.

La historia de las lenguas puede observar, a este respecto, grandes modificaciones dentro de una misma lengua, en el transcurso de su historia. Además, la historia de la sintaxis fue durante mucho tiempo hijastra de la ciencia del lenguaje; las historias de la lengua dirigen normalmente principal atención a la fonética y a la morfología. Entre las lenguas románicas, la francesa restringió en los siglos XVI y XVII su antigua flexibilidad a favor de un orden rígido, de modo que es considerada actualmente como la lengua románica de construcción sintáctica más severa. Es, pues, comprensible que, de todas las lenguas, la historia de la sintaxis francesa sea la que ha sido más intensamente investigada y en diferentes ocasiones objeto de minuciosa exposición... Se comprende también que hayan sido hechas, precisamente sobre la lengua francesa, tentativas para captar, a partir de la totalidad de las formas lingüísticas, el "espíritu de una lengua" y dar así contenido fidedigno a esta noción, tan en boga durante el siglo XVIII.

No es casualidad que sean muchas veces los extranjeros los que interpretan, en cuanto al estilo, una lengua nacional. Si esto se hace con la propia lengua, también se citarán ampliamente otras, como se observa, por ejemplo, en las notas del libro de A. Dauzat *Génie de la langue française*. En la comparación, que se impone siempre al extranjero, se destacan con más claridad las particularidades de una lengua, y éstas permiten las deducciones más rápidas acerca del espíritu reinante en ella. Por último, el "espíritu" se manifiesta también en las formas que, vistas desde un espacio lingüístico más amplio, son "usuales".

La interpretación estilística de toda una lengua se diferencia, en primer lugar, de la interpretación estilística de una obra sólo por la mayor extensión del material de observación. También aquí, los primeros que se presentan para el análisis son los rasgos estilísticos sintácticos no "usuales"; además, todas las construcciones sintácticas típicas de una obra exigen el análisis de sus funciones, incluso en los puntos en que no se desvían de lo usual. Cuando, por ejemplo, encontramos los versos de Góngora:

paga en admiración las que te ofrece
el huerto frutas y el jardín olores...

nos sorprende una separación no usual entre artículo y sustantivo, y esto requiere explicación, tanto más cuanto que es un rasgo estilístico verdadero, es decir, que se repite constantemente.

Cuando, por el contrario, nos hallamos con:

de sucesión real, si no divina...,

tal construcción no tiene nada de sorprendente, considerada dentro del espacio lingüístico más amplio de la lengua española. Sin embargo, despierta especial atención en el investigador del estilo desde el momento en que, como realmente acontece, se demuestra que es una forma lingüística típica de Góngora. (Los ejemplos han sido tomados del ya citado libro de Dámaso Alonso.)

En este momento se presenta con nitidez una dificultad de todo el trabajo sintáctico: ¿Qué es en realidad, lo "usual"? Atendiendo a la fonética y a la morfología —y también al vocabulario—, puede determinarse con cierta seguridad lo que es usual, de modo que cualquier desviación puede reconocerse en seguida. En la sintaxis, las cosas son más difíciles.

Una frase expresa una relación objetiva. Esto constituye su esencia. Pero cualquier observación del modo de hablar cotidiano muestra que el mismo hecho puede ser presentado de las más diversas maneras. "Un hombre salió de repente de la casa." Este simple hecho podía aparecer con esta construcción: "De repente, salió un hombre de la casa"; o bien: "Salió, de repente, un hombre de la casa". Estas y otras son posibles posiciones de las palabras. No puede decirse que una sea la usual y que las otras estén entre las consideradas como desviaciones. Que se use una construcción y no otra en el momento de hablar depende de las circunstancias, de la situación, del auditorio, del contexto, etc. En general, podemos decir: depende de la perspectiva en que el hecho se exprese lingüísticamente.

En las exposiciones más antiguas puede leerse que la claridad, el equilibrio y la emoción son las determinantes de la colocación

de las palabras. Pero esto, claro está, no basta para comprender las formas usuales de la construcción de la frase. Además, el equilibrio, por ejemplo, es una cualidad a la que sólo aspiran ciertos criterios, principalmente el "clásico", mientras que otros tal vez la eviten. En este punto, ni siquiera investigaciones más recientes han adelantado mucho. Entre ellas interesará especialmente al investigador del estilo el trabajo de E. Lerch sobre "tipos de colocación de las palabras" *(Typen der Wortstellung)*.

Lerch distingue siete tipos: la colocación lógica de las palabras, la colocación según el "contacto" *(Kontaktstellung)*, la ordenación según la concretización, la ordenación rítmica, la impulsiva, la subordinada al oyente y la impresionista. Como es obvio, el fin de Lerch consiste no sólo en determinar tipos de construcción exterior de la frase, sino en verlos simultáneamente como reflejo de fuerzas impulsivas interiores, es decir, de tendencias estilísticas. Primeramente, habría que preguntar si es completa la enumeración de Lerch. Dámaso Alonso añade aún otro tipo: el de la tendencia arcaizante. Dice así *(Góngora,* pág. 180): "Creo que esta lista de Lerch se podría todavía prolongar bastante. Lerch ha olvidado que, por lo que se refiere a la lengua literaria, hay otros motivos que pueden producir nuevos órdenes, ante todo la intención arcaizante."

He aquí otro ejemplo, sacado de un soneto de Góngora, en el que surgen dudas de si podrá incluirse en los tipos de Lerch:

> Ni en este monte, este aire ni este río
> corre fiera, vuela ave, pece nada...

Es posible que esta construcción no se subordine a ninguno de los tipos enunciados por Lerch. Llámase a los versos que presentan esta construcción "versus rapportati" (se trata, también aquí, de una técnica conocida ya en la antigüedad.) Aquí actúan fuerzas que no provienen de la perspectiva hacia el hecho. Lerch presenta también un tipo semejante: el rítmico. Pero, evidentemente, aquí tampoco éste nos basta. Esta construcción no se ha creado a causa del ritmo. Se podría caer en la tentación de enunciar un nuevo tipo, el "estético", en que la colocación de las palabras obedecería a tendencias estéticas. Así designa también Dámaso

Alonso *(Góngora,* pág. 211) las separaciones del sustantivo, de los artículos, pronombres o adjetivos, tan notables en Góngora, como "instrumento expresivo de valor estético". Pero la designación "estética" sería tan vaga que casi no llegaría a decir nada. Y el intérprete de la sintaxis de Góngora se permite esta designación sólo porque antes (pág. 190) ha diferenciado claramente: el hipérbaton (la transposición inversa) era en manos de Góngora "un instrumento apto, que en muchas ocasiones sirve para dar flexibilidad y soltura a la lengua, permite el aéreo encadenamiento de un período, aquí facilita un donaire o una momentánea alusión, allí un efecto imitativo, a veces hace resaltar el valor eufónico o colorista de una palabra, permitiendo su colocación en un punto donde el ritmo tiene su cima de intensidad, otras hace surgir nítido, de punta en blanco, un espléndido verso".

Pero no es aún suficiente esta plenitud de funciones de la misma figura sintáctica. Dámaso Alonso llega a esta comprobación (página 211): "Pero Góngora se aficiona en especial a algunos (tipos del hipérbaton) que, repetidos una vez y otra, llegan a caracterizar su estilo poético y a convertirse en fórmulas vacías de valor expresivo. Es éste un caso particular de una ley general en poesía gongorina: tendencia a la repetición de las mismas fórmulas".

En el terreno sintáctico, estamos así ante el mismo estado de cosas que en los casos anteriores: la investigación del estilo no puede contar *a priori* con una función de las formas lingüísticas unilateral y fija para siempre. Se observa con pesar que en el campo de la sintaxis, y especialmente en el de la colocación de las palabras, los gramáticos aún no han preparado debidamente el terreno, como lo han hecho en otros sectores de la gramática.

Otro problema, que surge en conexión con éste, exige, por su gran importancia, ser tratado un poco más detalladamente. Por eso introducimos aquí un excurso sobre este problema, que podemos formular como "sintaxis y verso".

EXCURSO: SINTAXIS Y VERSO

Queda demostrado que la fijación del concepto de "usual" crea dificultades en la sintaxis. Cada cual puede comprobar que, así como se sirve de vocabulario diferente, así también usa construc-

ciones sintácticas diversas, según hable con los parientes más próximos, con amigos, con desconocidos, etc. La variedad difícilmente será menor al expresarse por escrito. No se trata aquí de enumerar los tipos de los "estratos" lingüísticos. En todas las lenguas existe, de manera más o menos sensible, una diferencia profunda, por ejemplo, entre el lenguaje escrito y el hablado, para escoger dos tipos de bulto. Así, en español, el gerundio huele siempre a tinta. En el lenguaje cotidiano alemán el genitivo desapareció hace siglos casi por completo, mientras que en el lenguaje escrito se mantiene vivo y fuerte. Lo mismo ocurre en inglés con el genitivo sajón. El latín presentaba una diferencia particularmente marcada entre los dos estratos. Desde la sintaxis del latín literario no hay ningún puente que, sobre el abismo, lleve hasta la sintaxis de las lenguas neolatinas. Los puentes iban desde el latín hablado, desde el llamado latín vulgar, hasta la otra orilla.

Pero el lenguaje que en todas las lenguas ocupa una posición especial, precisamente en la sintaxis (como también en el vocabulario), es el lenguaje del verso. Una historia de la sintaxis escrita sólo a base de textos en verso tendría que ser un libro extraño. (La falta de suficientes textos en prosa, en las épocas más remotas, contribuye ciertamente a que la sintaxis histórica esté en tan mal estado. El hecho de que la lengua francesa tenga en este punto cierta ventaja se debe, en parte, a que la prosa literaria empezó a cultivarse aquí antes que en las demás literaturas.)

Sólo en verso son imaginables los ejemplos de construcción llamativa tomados de Góngora. Incluso dentro del verso son algo no usual. Pero, adonde quiera que nos volvamos en poesía, por todas partes encontramos lo no usual, si lo cotejamos con la prosa. Veamos este ejemplo [de Garcilaso:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!

Estoy muriendo y aun la vida temo,
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay, sin ti, el vivir para qué sea.]

Así, sueltas, las construcciones son, hasta cierto punto, extrañas. Pero si las leemos dentro de la égloga, llaman mucho menos la atención. En la mayoría de los casos no tenemos conciencia de lo que hay de "no usual" en la sintaxis de la poesía. Admitimos como naturales la mayor parte de las construcciones, aun las más libres, del lenguaje poético. Las mismas construcciones que nos sorprenderían extraordinariamente en prosa, y en las que tendríamos que empezar a "construir" para comprender bien el conjunto de la frase (basta pensar en las construcciones de Garcilaso como construcciones en prosa), en el verso llaman mucho menos nuestra atención. Se trata de un problema difícil, aún no suficientemente esclarecido. Nos sentimos, tal vez, movidos a formular la siguiente respuesta: las construcciones más libres del lenguaje del verso están al servicio de la rima y de la métrica. Tal respuesta, sin embargo, no puede satisfacernos, pues siempre que una construcción no usual se explique por exigencias de la rima o de la métrica, esta explicación implica una crítica violenta, y en el fondo destructiva, de los versos en cuestión: serán, en tal caso, de calidad inferior. Y lo cierto es que en poesías no rimadas o en las de métrica libre (es decir, en poesías carentes de exigencias por parte de la rima y de la métrica) la colocación de las palabras no es más regular que en las otras, sino al contrario.

Se ha dado otra respuesta para explicar esta mayor libertad de construcción en el lenguaje poético: que tal libertad está al servicio del ritmo. Pero inmediatamente surgen nuevas cuestiones. ¿Cómo puede conseguir el ritmo que no dispensemos la máxima atención a las construcciones y que éstas, sin embargo, funcionen? ¿Cómo puede el ritmo exigir precisamente las construcciones más libres, desviar de ellas la atención y, al mismo tiempo, tornar fácil su comprensión?

No puede negarse que estas construcciones "más libres" actúan muchas veces como creadoras de ritmo. Pero en la solución del problema no debemos atender sólo al ritmo. En los ejemplos citados, se ve que las construcciones llamativas no se han elegido principalmente a causa de sus cualidades rítmicas. Como tentativa vamos a indicar siquiera la dirección en que nos parece que se encuentra la solución del problema. Partiremos también de un

caso que no puede explicarse primariamente por sus funciones rítmicas. Trátase, y sólo tomamos esto como punto de partida, de la tendencia, observada en la poesía de muchas lenguas, a colocar el genitivo delante del sustantivo de que depende. En prosa, especialmente en la prosa extraliteraria de dichas lenguas, lo normal es colocar el genitivo en segundo término. Veamos algunos ejemplos:

Del español:

... de tus profetas santos
la voz no suena ya?
... que olvidan de la risa el movimiento...
Del salón en el ángulo oscuro...

En inglés tenemos el fenómeno del genitivo sajón:

Spirit of a winter's night...
A partner in your sorrow's mysteries...

Pero no faltan los genitivos formados con "of" y colocados delante de su sustantivo.

Of Nelson and the North
Sing the glorious day's renown...

En el verso alemán es muy frecuente esta construcción:

... sehe
ich der Sonne liebes Licht...
Des Morgens erste Strahlen...

En francés:

... d'un destin trop dur
Epouvantable et clair emblème...
De l'horizon embrassant tout le cercle...

En italiano:

Tu de l'inutil vita
Estremo unico fior...
Di giganti un esercito...

En portugués:

> Mas teme que dos Deuses a vingança
> Venha punir...

Volvamos sobre el ejemplo tomado de Bécquer. Si comparamos esta construcción con la de la prosa: "En el oscuro ángulo del salón...", notamos en seguida que ésta se expresa de un modo más rápido, o más bien, la construcción del verso procede con más lentitud. Así se hace más intenso el efecto del genitivo antepuesto: el significado "del salón" se hace ahora incomparablemente más penetrante, más autónomo que si estuviera colocado según la construcción vulgar de la prosa, donde, por decirlo así, quedaría dentro del radio de acción y en la sombra del "oscuro ángulo". De la anteposición resulta un aumento de significado que queda fuera de la continuidad de la frase. En rigor, surge incluso una pequeña modificación del significado. Pospuesta, la preposición de genitivo indica la relación entre los dos sustantivos. Antepuesta, indica simultáneamente una procedencia espacial. Ayuda a crear una objetividad plástica, mientras que, pospuesta, sólo ejerce una función lógica.

Para ir todavía más lejos, intentemos indicar, aunque sea por alto, el resultado de la calidad rítmica de la versión poética. No nos satisface la vaga afirmación de que a causa del ritmo se crea una impresión agradable, estética. Tenemos que escuchar y observar más profundamente. El ritmo señala una pausa perceptible después de "oscuro", pues esta palabra queda al fin del verso. Así, esta palabra gana intensidad de significado, como la gana "salón" por el hecho de ir antepuesto. Si se relee la construcción en prosa junto a la construcción poética, se observa que, mediante la anteposición del genitivo y en virtud del ritmo, queda disuelta la construcción cerrada, estrecha y llana de la prosa. En vez de una sola elevación surgen ahora diversas cumbres:

> Del salón / en el ángulo / oscuro

La frase en prosa reproduce una relación objetiva. Gracias a la estructuración lingüística corriente, entendemos inmediatamente la situación como tal. Si imaginamos la frase pronunciada en una

conversación banal, el interpelado procuraría representarse con objetividad el ángulo oscuro de una sala grande con una arpa cubierta de polvo. En el verso, la situación no se presenta con tanta sencillez. Pero tampoco es cierto que el ritmo ayude a hacer más transparente la construcción lingüística. Ayuda, como vimos, a hacer la construcción más libre, menos trabada. En este sentido, nuestra pregunta anterior seguía incluso una pista falsa: ¿cómo puede el ritmo provocar construcciones "más libres" y, al mismo tiempo, facilitar su comprensión?

El ritmo no facilita nada. Por medio de la construcción especial (colocación del genitivo en primer lugar) y del ritmo, ciertos miembros aislados de la frase reciben una carga especial de significado y de aquí resultan imágenes, si no plásticas, al menos esquemáticas y sugestivas, imágenes de un espacio más o menos suntuoso, sumido en penumbra, de una arpa polvorienta y silenciosa, envuelta en melancolía. Se ha invertido la relación: los componentes de la frase ya no funcionan ahora sólo como partes de una frase, es decir, de un hecho; la conexión de la frase hace posible que sus partes produzcan efectos especiales. Una frase de un verso es, por decirlo así, menos "frase" que en prosa, porque nos importa menos la mera relación objetiva que ella reproduce.

La respuesta a la pregunta: ¿por qué la construcción sintáctica del verso es tan diferente de la usual en prosa, y, desde luego, mucho más libre?, no puede ser, o no es, en última instancia, ésta: porque así se crea el ritmo. A pesar de los efectos intrínsecos que ciertamente provoca, el ritmo es un medio para un fin. Ayuda a crear esas imágenes expresivas, esa intensificación de los significados que es la realización esencial del lenguaje del verso.

5. FORMAS SINTÁCTICAS

Después de haber llamado la atención sobre las particularidades contenidas en el problema "sintaxis y verso", presentamos algunas formas sintácticas que no han sido expuestas al tratar de las "figuras".

Así como la investigación estilística en el estrato de la palabra puede comenzar en las categorías gramaticales, así puede la sintaxis partir de los modos de significación determinados por la gramática, como sujeto, predicado, complemento directo, complemento circunstancial, etc.

En cuanto al *predicado*, se ha observado, por ejemplo, que determinados poetas evitan muchas veces el verbo en forma personal y, en cambio, usan como predicado la cópula "ser" con un nombre predicativo. Para la construcción de la frase es entonces típica la forma de la proposición lógica del "juicio".

Se encuentra, por el contrario, una construcción verbal extraña en los siguientes versos de Sá Carneiro:

> Nada me expira já, nada me vive...

Y Jorge Guillén escribe:

> Bogas contrario el ondular del agua.

Encontramos también como rasgo notable esta "transitivación" de verbos de suyo intransitivos en el lenguaje de Klopstock, del joven Goethe y de los poetas de la época del *Sturn und Drang:*

> Gedanken Gottes, welche der Ewige,
> Der Weise itzt denket!
>
> (¡Pensamientos de Dios, que el Eterno,
> el Sabio, piensa ahora!)
>
> Wenn er Gedanken winkt!
> (Cuando él gesticula pensamientos.)
>
> Stammelt dein hohes Lob!...
> (Balbuce tu excelsa alabanza.)

El subjuntivo es un terreno difícil para la investigación. Escapa en todas las lenguas a una última determinación gramatical, y son considerables las discrepancias entre lo fijado por los gramáticos y el uso en los diversos sectores de la vida lingüística. Es preciso un perfecto conocimiento de la lengua y, muchas veces, una fina

sensibilidad, para comprender la particularidad de un autor en el uso del subjuntivo y los efectos especiales que obtiene por este medio.

Para la estilística, el subjuntivo resulta de gran interés, pues es el modo en que se revela la posición personal ante los hechos y, por tanto, la perspectiva. Basta modificar algunos de los subjuntivos que, por ejemplo, nos llaman la atención en Rilke, para sentir la fuerza funcional de este modo verbal:

> Erde, du liebe, ich will. O glaub, es *bedürfte*
> Nicht deiner Frühlinge mehr...

Es característico de Rilke evitar la forma vulgar del potencial a favor del subjuntivo:

> Und wissend, wie sie seine Trauer *trügen*...

> Ist doch von ihrem Weiss und ihrer Röte
> Nicht mehr gegeben, als dir einer *böte*,
> Wenn er von seiner Freundin sagt...

La investigación de los tiempos tendrá importancia estilística, especialmente en el arte narrativo. En la narración, las lenguas germánicas usan el imperfecto; las románicas, el imperfecto o el pretérico indefinido. También es necesario el más exacto conocimiento de los estratos de la lengua para determinar la particularidad en el uso de los tiempos y su función en la estructuración de la obra. En tales investigaciones se pone de manifiesto, como en el caso del subjuntivo, que no existen fronteras entre la lingüística y la ciencia del estilo.

Por el contrario, se distingue con facilidad el rasgo estilístico que, en la narrativa, resulta del salto desde el pasado al presente. Llámase este presente "presente histórico".

Pero también fuera de la narrativa se ha visto la importancia de las observaciones hechas sobre los tiempos. En los dramas de Calderón, por ejemplo, nos llama la atención la tendencia a usar el pretérito perfecto en vez del presente. Es cierto que semejante tendencia se observa con mucha frecuencia en español.

En cuanto a la lírica, nos basta un breve ejemplo en el que, por ahora, sólo es preciso observar la importancia constitutiva de

los tiempos: el análisis más detallado puede quedar para más tarde (cfr. pág. 434). Se trata de algunos versos de la *Apparition*, de Mallarmé:

J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli,
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours...

Semejante desplazamiento de los tiempos actúa casi como una interpretación previa sobre Proust, en el cual la estratificación temporal es aún mucho más confusa: "Il y a bien long temps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: 'Va avec le petit'. La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant..." Un rasgo estilístico tan llamativo tiene que imponerse como punto de partida a todo aquel que estudie el estilo de Proust; la expresión "en réalité" indica al mismo tiempo que, a pesar de la enmarañada plenitud con que se emplean los tiempos, no falta en este mundo que se nos describe una norma ordenadora.

Estas observaciones sobre los tiempos verbales nos llevan a un círculo de cuestiones que la lingüística ha formulado precisamente en estos últimos lustros: se trata de los modos de la acción (teoría de los aspectos). Las lenguas germánicas tienen, en los prefijos, un medio para dar aspecto temporal a la acción designada por el verbo. En alemán "blühen" como verbo simple significa duración (florecer); si decimos "erblühen", el perfijo "er" indica el comienzo de la acción (empezar a florecer, abrirse); si decimos "verblühen", el prefijo "ver" señala el fin de la acción (acabar de florecer, marchitarse). Damos un ejemplo para ilustrar la importancia estilística de los modos de la acción. Es un poema de Goethe.

Trost in Tränen

Wie kommts, dass du so traurig bist.
Da alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an,
Gewiss, du hast geweint.

"Und hab ich einsam auch geweint,
So ists mein eigner Schmerz,
Und Tränen fliessen gar so süss,
Erleichtern mir das Herz."

Die frohen Freunde laden dich:
O komm an unsre Brust!
Und was du auch verloren hast,
Vertraue den Verlust.

"Ihr lärmt und rauscht und ahnet nicht,
Was mich, den Armen, quält...
Ach nein, verloren hab ichs nicht,
So sehr es mir auch fehlt."

So raffe denn dich eilig auf!
Du bist ein junges Blut,
In deinen Jahren hat man Kraft
Und zum erwerben Mut.

"Ach nein, erwerben kann ichs nicht,
Es steht mir gar zu fern,
Es weilt so hoch, es blinkt so schön,
Wie droben jener Stern."

Die Sterne, die begehrt man nicht,
Man freut sich ihrer Pracht,
Und mit Entzücken blickt man auf
In jeder heitren Nacht.

"Und mit Entzücken blick ich auf
So manchen lieben Tag;
Verweinen lasst die Nächte mich,
Solang ich weinen mag."

Puede decirse que toda la poesía se basa, externamente, en el contraste de dos versos; internamente, en el contraste de dos modos de acción. De un lado aparecen los incoativos con los prefijos er- *(erscheint, erleichtern, erwerben)* y ent- *(entzücken)*, a los cuales se unen los compuestos de auf- *(aufraffen, aufblicken)*; de otro, los compuestos perfectivos a base del prefijo ver- *(vertrauen, verlieren, verweinen)*. Sólo por el contraste mantenido a través de toda la poesía actúa de forma tan expresiva el término *verweinen;* es la conclusión y, en cierto modo, el centro. (Al mismo tiempo, el final nos muestra que los verbos incoativos están relacionados con el día y los perfectivos con la noche; trátase de una maravillosa concentración plástica y de una cosmologización de todo el contraste hecha de un modo típicamente goethiano.)

Ha dado motivo a vivas discusiones una extraña manera de emplear los tiempos verbales frecuente en los romances españoles: trátase de la mezcla de dos tiempos, que puede ir hasta en las siguientes combinaciones: "altos son y relucían"; "todas comen a una mesa, todas comían de un pan". Como ejemplo de semejante mezcla, citemos el principio del romance de don Rodrigo *El reino perdido:*

Las huestes de don Rodrigo
desmayaban y huían
cuando en la octava batalla
sus enemigos vencían.
Rodrigo deja sus tiendas
y del real se salía;
solo va el desventurado,
sin ninguna compañía;
el caballo de cansado
ya moverse no podía,
camina por donde quiere
sin que él le estorbe la vía.
El rey va tan desmayado
que sentido no tenía...

En la concordancia de sujeto y predicado hay cosas en que las lenguas vacilan entre la concordancia gramatical y la lógica. Así, en francés, se encuentra "c'est eux" al lado de "ce sont eux". En-

cuéntrase también en la mayoría de las lenguas, al lado de la forma "vino gran multitud de hombres...", la posibilidad de "vinieron gran multitud de hombres..."

Llama más la atención el caso en que tanto la relación lógica como la formal son abandonadas para usar otra más emotiva, que, naturalmente, interesa a la estilística de modo especial. Es un caso que muestra claramente el múltiple sentido de una figura estilística, pues para designar el mismo fenómeno se usan expresiones que se excluyen recíprocamente: "pluralis maiestatis" y "pluralis modestiae". En ambos se trata de una sustitución del singular, lógica y formalmente esperado, por el plural. Pero a las dos funciones antagónicas se añade otra tercera, todavía posible. El "nosotros" con que el narrador oculta su "yo" refuerza la vinculación con el auditorio, que el narrador coloca a su lado, atribuyéndole así una parte de la responsabilidad de lo narrado.

El uso frecuente del atributo será siempre un rasgo estilístico notable. Pero es preciso tener en cuenta las diferentes formas en que se emplea, ya que puede aparecer, según vimos, como adjetivo, sustantivo, oración relativa, etc.

En cuanto a la colocación de las palabras, ya los antiguos habían estudiado la "figura" llamada *hipérbaton*. Se entiende por hipérbaton una colocación de las palabras diferente de la "usual". Mas, por un lado, resulta difícil determinar lo que es o no "usual". Por otro, esta noción de hipérbaton incluye tantos fenómenos que es poco práctica para la investigación estilística. Ya conocemos algunos casos de hipérbaton: la anteposición del genitivo, la separación entre el sustantivo y su artículo, pronombre o adjetivo, características del gongorismo.

Uno de los rasgos estilísticos sintácticos más fáciles de reconocer, y que se suele presentar con la designación de hipérbaton, es la inversión, es decir, la posición invertida del sujeto y del predicado. Cada lengua tiene sus modos peculiares en el uso de la inversión, de suerte que en una obra puede ser rasgo estilístico llamativo lo que en otra literatura permanece dentro de lo usual. En la novela de Cervantes *La Gitanilla*, las inversiones han sido objeto de una investigación sistemática y una interpretación interesante.

En la concatenación de las frases se distinguen dos tipos básicos: *parataxis* e *hipotaxis*. Parataxis (o coordinación) es la colocación de las frases al mismo nivel; hipotaxis es la subordinación de unas frases a otras. En todas las lenguas se caracteriza la poesía popular por el predominio de la parataxis. Esto procede, en parte, de que toda la tradición oral (mientras no es profesional) prefiere la coordinación, como sucede también con la lengua hablada. Es absolutamente típico del estilo de la canción popular decir:

Es waren zwei Königskinder,
Die hatten einander so lieb...

en vez de: "Es waren zwei Königskinder, die einander so lieb hatten". Lo mismo sucede en las cantigas de amigo galaico-portuguesas:

Foi-se o namorado,
Madre, e non o vejo;
e vivo eu coitado
e moiro con desejo.
Torto mi ten ora
o meu namorado...

[o en antiguas canciones castellanas:

Vanse mis amores, madre,
luengas tierras van morar,
y no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar?]

o en la vieja balada inglesa:

There were twa sisters sat in bour;
There cam a knight to be their wooer.

He courted the eldest with glove and ring
But he lo'ed the youngest abune a'thing.

The eldest she was vexed sair,
And sair envied her sister fair.

Upon a morning fair and clear,
She cried upon her sister dear:

"O sister, sister, tak' my hand
And let's go down to the river-strand."

She's ta'en her by her lily hand.
And led her down to the river-strand.

The youngest stood upon a stane,
The eldest cam' and push'd her in...

Entre las formas del arte narrativo, el cuento popular se caracteriza por el predominio de la parataxis. El intento de algunos románticos alemanes que quisieron dar a sus novelas un carácter de ingenuidad y sencillez valiéndose de frases coordinadas resultó un fracaso. Citamos algunas frases de la novela de Tieck titulada *Franz Sternbalds Wanderungen:* "Jetzt hatte die Glocke zum letzten Male geläutet, die Kirche war schon angefüllt, Sternbalds Mutter hatte ihren gewöhnlichen Platz eingenommen. Franz stellte sich in die Mitte der kleinen Kirche, und das Orgelspiel und der Gesang hub an; die Kirchtür Franzen gegenüber war offen, und das Gesäusel der Bäume tönte herein. Franz war in Andacht verloren, der Gesang zog wie mit Wogen durch die Kirche..." Ni una sola frase subordinada se encuentra en estas líneas (y todavía sigue la misma construcción). El resultado es *en este caso* que toda tensión se pierde; una novela contada de este modo tiene que aburrir a la larga.

Subrayamos las palabras "en este caso", pues todas las interpretaciones que se ha querido dar a la parataxis demuestran ser demasiado estrechas, ya se haya hablado de su carácter siempre popular, ya se la haya considerado como síntoma de primitivismo espiritual y de incapacidad para la ordenación y estructuración. La inteligencia de César no era inferior a la de Tito Livio. Lo mismo ocurre con la hipotaxis. A veces, puede ser prueba de energía espiritual y capacidad de comprensión, que en una relación objetiva sabe distinguir claramente las cosas principales y las accesorias y la conexión que existe entre ellas. Así se puede explicar el predominio de la hipotaxis en las obras científicas. Hay también casos semejantes en las Bellas Letras. L. Spitzer interpreta así la construcción de frases de Góngora: "El enmarañamiento sintáctico (de varias frases subordinadas, aposiciones, paréntesis) es, pues.

símbolo de la confusión de un mundo del que se apodera la poesía; el drama de la creación poética, este acto de dominio y ordenación del mundo, se refleja en el modo en que el poeta se pierde en el laberinto de sus frases para encontrar después una salida... el poeta mantiene firmemente en sus manos la dirección suprema." Dámaso Alonso está de acuerdo con esta interpretación.

Pero las construcciones aglomeradas de frases largas pueden obedecer a otros impulsos y ejercer funciones muy diversas. Así, las complicadas frases del dramaturgo Heinrich von Kleist han sido interpretadas como características de un lenguaje aún desordenado, entregado a la inspiración del momento. Esta opinión fue corroborada por el propio Kleist en su trabajo sobre *Die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Sprechen.* He aquí un ejemplo de esta hipotaxis, sacado del drama de Kleist *Penthesilea:*

> Ein neuer Anfall, heiss, wie Wetterstrahl,
> Schmolz, dieser wuterfüllten Mavorstochter,
> Rings der Aetolier wackre Reihen hin,
> Auf uns, wie Wassersturz, hernieder sie,
> Die unbesiegten Myrmidonier, giessend.

Del mismo género es la siguiente construcción de frases, del final de *Minuit,* de J. Green: "Il lui semblait, au contraire, que le sol, les buissons sauvages et les grandes roches qui déchiraient la brume, tout montait vers elle, d'une seule poussée, avec une vitesse atroce et un vaste balancement de droite à gauche, comme si la terre était ivre."

Es muy significativo el hecho de que, en la investigación más detenida de la hipotaxis de Proust, se haya llegado a encontrar dos diferentes tendencias de expresión, que se dan paralelamente. Parte de las hipotaxis indican, por su construcción, "la calma del filósofo que ve el mundo desde lo alto" (Spitzer), mientras que las otras denuncian precisamente un "nerviosismo" que durante el discurso sigue buscando, se pierde y, por este camino, llega también a la hipotaxis. Como ejemplo de este segundo género sirve el siguiente, tomado de la novela *Du côté de chez Swann:* "Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus

immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir."

Precisamente en esta habla "más momentánea", como si viniese de una distancia menor, no es raro encontrar dos figuras sintácticas. La primera es el *anacoluto*. En medio de una frase, los pensamientos toman otra dirección, de modo que la construcción comenzada no puede continuar consecuentemente. En los diálogos de Platón se ha observado este fenómeno como medio de insuflar nueva vida, y se encuentra con frecuencia en el drama, como es obvio, siempre que se habla con excitación, con pasión. Baste un ejemplo del *Hamlet* de Shakespeare:

Does it not, think'st thee, stand me now upon —
He that hath kill'd my king and whor'd my mother;
Popp'd in between the election and my hopes;
Thrown out his angle for my proper life,
And with such cozenage, —is't not perfect conscience
To quit him with this arms?

Asimismo es frecuente el anacoluto en el lenguaje popular y en los escritores cuyo estilo se aproxima a este lenguaje. [Así, en Santa Teresa no son raras construcciones como la siguiente: "El alma que por su culpa se aparta desta fuente y se planta en otra de muy mal olor, todo lo que corre della es la mesma desventura y suciedad."] La otra figura sintáctica que surge sobre todo en el lenguaje dependiente del momento es la *elipsis*. Vista exteriormente, falta una parte de la frase: "Una hermosa historia", en vez de "Esta historia es hermosa". Pero los filósofos del lenguaje han hecho ver que no hay elipsis en el verdadero sentido de la palabra, pues no es preciso completar nada, ya que, en el fondo, nada se ha omitido. Las cosas se presentan más bien de tal forma que otras partes de la frase desempeñan la función de la parte que, en apariencia, falta. En este punto se revela una discrepancia entre la gramática escolar, demasiado rígida, y el lengunaje vivo. Las célebres frases de una sola palabra, del tipo de ¡Fuego!, ¡Socorro!, han desempeñado un papel importante en las discusiones lingüís-

tico-filosóficas de los últimos tiempos. Se encuentran frecuentes ejemplos de elipsis cuando se reproduce el lenguaje directo y cotidiano. En el drama, como es natural, se encuentran muchas veces. Es también del *Hamlet* el siguiente ejemplo:

Up from my cabin,
My sea-gown scarf'd about me, in the dark
Grop'd to find out them; had my desire;
Finger'd their packet; and, in fine, withdrew
To mine own room again: making so bold,
My fears forgetting manners, to unseal
Their grand commission...

En los diversos tipos de frases, la ciencia lingüística ha estudiado todas las formas y funciones posibles. Dadas ciertas circunstancias, la investigación estilística correspondiente nos conduce a verdaderos centros de energía de la respectiva obra. Así, se ha querido observar que la poesía de la época de la Ilustración usa las oraciones causales y finales con tanta frecuencia, que están en flagrante contraste con su aparición en otras épocas. Aún más: en las canciones, el empleo de aquel tipo de frases vino a destruir la sustancia, si no lírica, al menos la "de canción"; se presentan en este punto posibilidades de estudiar las relaciones entre estilo y género literario. Además, se ha intentado interpretar la construcción de la oración disyuntiva y antitética en los trabajos en prosa de muchos dramaturgos como síntoma de un fundamental punto de vista dramático. Ha sido principalmente Emil Staiger el iniciador de investigaciones sobre tales problemas. La forma interior de un poema en función de súplica se expresará mediante el imperativo, mientras que la narración prefiere la frase afirmativa.

Estas investigaciones, que hasta ahora aparecen en número relativamente restringido, se orientan hacia las más diversas metas: hacia la forma interior de la obra, hacia el estilo de la personalidad, hacia la cuestión del estilo de las épocas o hacia la del género, etc.

La historia de las lenguas no será la última en interesarse vivamente por estos temas; ante nuestra vista se desarrollan diversos tipos de frases, en el tiempo histórico. Por ejemplo, en casi todas las lenguas, las conjunciones que introducen oraciones subordina-

das causales descubren su origen en otros sectores, las más de las veces en el temporal (ya que, puisque, weil, since, etc.).

Una forma lingüística que sólo en la prosa moderna surge como rasgo estilístico predominante ha dado lugar a vivas discusiones entre los lingüistas del siglo XX, discusiones que interesan también a la estilística. Se trata del llamado "estilo indirecto libre". Ch. Bally no lo incluye entre las "figuras de dicción", sino entre las "figuras de pensamiento", a través de las cuales se ha de entender algo diferente de lo que indica la forma en sí. Es cierto que ha suscitado objeciones la interpretación del fenómeno lingüístico que esta forma estilística representa.

El estilo indirecto libre se encuentra entre el estilo directo y el indirecto, precisamente en medio. "¿Debo ir por la noche al teatro?" —así podría reproducir directamente un narrador el pensamiento de uno de sus personajes, poniendo al personaje y al lector en estrecho contacto—. En la reproducción indirecta, el narrador conservaría las riendas y serviría de mediador entre el lector y el personaje: "Pensaba si debía ir por la noche al teatro". El estilo indirecto libre ocupa un lugar intermedio: "¿Debía ir por la noche al teatro?" El narrador, en este caso, es menos visible que en el estilo indirecto; el foco de la perspectiva casi pasa al alma del propio personaje, como si el lector se asomase directamente a su vida interior. Hasta aquí podrá establecerse el valor expresivo del estilo indirecto libre. También se ve que esta forma sintáctica se adapta a la expresión de pensamientos no formulados claramente, a jirones de pensamientos, pequeñas emociones de la vida interior. Se comprenderá la gran importancia que ha logrado si se tiene en cuenta el interés por los procesos "psicológicos" que caracteriza al arte narrativo de los últimos decenios. En realidad su existencia ha sido probada por la historia lingüística ya en la literatura medieval e incluso en la latina. Su remodelación parece que ha sido hecha especialmente por Jane Austen. Pero el impulso decisivo sólo al Naturalismo se debe. En la narración de Arthur Schnitzler *Leutnant Gustl*, desde la primera palabra hasta la última predomina el estilo indirecto libre, y sólo tenemos conocimiento de los acontecimientos externos por sus reflejos en el espíritu del protagonista. En las novelas de James Joyce y de Mar-

cel Proust se han agotado todas las posibilidades del estilo indirecto libre; ambos escritores han ejercido influjo decisivo en sus innumerables prosélitos. [Entre los escritores de lengua española, lo usa con gran frecuencia y singular eficacia el colombiano Tomás Carrasquilla.]

El estilo indirecto libre es sólo un pequeño síntoma de la inquietud que, en proporciones más o menos fuertes, se ha apoderado de la sintaxis desde el siglo XIX, al menos de la sintaxis "literaria". La lucha contra las reglas de gramática y contra la tradición terminó, por fin, con el expresionismo, en una rotura de todos los vínculos lingüísticos y en un balbuceo que ya no era lengua. El dadaísmo, por su escasa importancia, no ha sido peligroso para la evolución de la lengua. Más importante y de más vastas consecuencias fue la tendencia del simbolismo, muchas veces inconsciente, a libertar al lenguaje poético del dominio de una sintaxis demasiado lógica. Es característico que hasta en Francia se haya ido resquebrajando la severa disciplina de la sintaxis, predominante desde el clasicismo. Contentémonos con algunos ejemplos y alusiones para hacer bien patente cómo se relajó la sintaxis en el simbolismo. (Aquí serían necesarias investigaciones minuciosas en cada caso.)

Vino a ser un punto de partida para las investigaciones sintácticas el gusto por las llamadas "construcciones nominales", es decir, construcciones en que el elemento verbal se suprime a favor del nominal. No es raro encontrar en poetas simbolistas decenas de versos e incluso poemas enteros en que, en las frases principales, falta siempre el verbo. Baste con citar los siguientes versos de Rubén Darío:

> Sangre de los martirios. El salterio.
> Hogueras, leones, palmas vencedoras;
> los heraldos rojos con que del misterio
> vienen precedidas las grandes auroras.

Con decir que en este caso se trata de elipsis se adelanta tan poco en la explicación de estos versos como en la de estos otros de [Antonio Machado:

> ¡Chopos del camino blanco,
> álamos de la ribera;

espuma de la montaña
ante la azul lejanía;
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España!]

En el fondo no se trata aquí de elipsis en el sentido de omisiones: si añadiésemos un verbo, falsificaríamos el sentido y la esencia de estos mundos poéticos. Aquí no hay, como base, hechos terminados que puedan reproducirse lingüísticamente por medio de sujetos, verbos, complementos; estos mundos son menos precisos.

La tendencia a la construcción nominal se expresa también mediante la transformación de una forma verbal personal en participio. Así, Verlaine, en su *Art poétique*, dice:

...d'une âme en allée
Vers d'autres cieux...

y Mallarmé, al final de la poesía titulada *Petit air:*

...si plongé
Exultatrice à côté
Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue.

Nótase al momento que los participios en lugar de frases completas con un verbo en forma personal manifiestan una tendencia a huir del contexto, a hacerse independientes. Es también característica del ejemplo tomado de Mallarmé, además, la demora del sujeto; encontramos en esto un rasgo estilístico muy frecuente en poesías simbolistas, al que Thibaudet, en su libro sobre Mallarmé, llama "rejet syntactique". Resulta de esto cierta independencia de los miembros de la frase. En nuestro caso, se nota fácilmente que "ta jubilation nue" se ha liberado un poco de los lazos de la construcción, ganando, en cambio, en fuerza evocativa. Nos parece exacto lo que Thibaudet dice sobre la sintaxis de Mallarmé: "Il semble que Mallarmé soit gêné dans une langue à flexion... Son idéal serait des caractères juxtaposés, sans phrase ni grammaire, où l'ordre syntaxique ne déformerait pas la pureté des mots,

où l'esprit de la syntaxe serait chez le lecteur, non la réalité de la syntaxe sur le papier..."

Lo que se ha dicho de Mallarmé vale también para otros simbolistas. Citemos algunos versos del portugués Camilo Pessanha:

Só, incessante, um som de flauta chora,
Viuva, grácil, na escuridão tranquila,
—Perdida voz que de entre as mais se exila,
—Festões de som dissimulando a hora.

Na orgia, ao longe, que em clarões cintila
E os lábios, branca, do carmim desflora...
Só, incessante, um som de flauta chora,
Viuva, grácil, na escuridão tranquila...

Quien, basándose en las nociones corrientes de gramática, interpretara, por ejemplo, "perdida voz" como aposición, tendría cerrado el camino para la verdadera comprensión de esta sintaxis. En todos estos ejemplos se comprueba que las nociones habituales de gramática sólo pueden usarse de un modo aproximado, y que las subdivisiones tradicionales en oración principal, subordinada, etc., sólo se pueden realizar externamente. Aquí empieza a vacilar la noción de frase. Estas frases son en cierto modo menos incisivas y menos independientes que en el lenguaje habitual y, al mismo tiempo, su encadenamiento e íntima ligazón no son claros ni transparentes. Casi no existen medios lingüísticos externos de vinculación: así como han desaparecido las subordinaciones, faltan también las partículas adversativas, las coordinativas, o las que expresan otras relaciones.

Con esto, nos vemos obligados a retroceder hasta el excurso que sirvió de introducción a esta parte de nuestro trabajo. Aquí, sobre todo por medio de la sintaxis, se desarrolla esta fuerza del lenguaje poético, evocadora de imágenes. Por las observaciones que pueden hacerse en el campo de la sintaxis se revela el simbolismo como un poderoso movimiento artístico que trabaja con nuevos medios poéticos. Precisamente la investigación de estos medios sintácticos promete valiosas deducciones sobre su esencia.

Como se puede comprobar de nuevo en cualquiera de los ejemplos anteriores, la peculiaridad de esta sintaxis se refleja ya en la

puntuación. Valdría la pena estudiar la puntuación del simbolismo e interpretarla estilísticamente. Para ello sería necesario estudiar especialmente el simbolismo francés. En él los significados tradicionales de los signos de puntuación oscilan considerablemente. Cuando Mallarmé, por ejemplo, prescinde a veces en absoluto de los signos de puntuación, usando sólo el punto final, ello constituye un síntoma de inquietud en este sector. Por lo demás, encontró en el extranjero sucesores, como el poeta alemán Stefan George o el chileno Vicente Huidobro.

6. FORMAS SUPERIORES A LA FRASE

El período y el párrafo están por encima de la oración y de la frase. La lingüística, igual que la estilística, se ha preocupado poco hasta ahora de estas construcciones superiores a la frase. Cualquiera que haya traducido alguna vez un texto seguido de una lengua románica a una germánica —o viceversa— habrá notado cuán diversamente se comportan las lenguas en la vinculación de las frases. Es preciso modificar el sujeto, introducir partículas que liguen las oraciones, hacer omisiones, para que la traducción tenga verdadera fluidez. En las escuelas alemanas se daba a los alumnos que hacían composiciones libres en francés esta regla: dentro de un párrafo, siempre que sea posible, se debe poner el mismo sujeto en todas las frases. Era una regla muy elemental. Es verdad que hay en francés cierta tendencia a estas construcciones, como puede observarse en el siguiente párrafo de Anatole France *(La vie littéraire,* I, París, 1921):

"...La critique est la dernière en date de toutes les formes littéraires; elle finira peut-être par les absorber toutes. Elle convient admirablement à une société très civilisée dont les souvenirs sont riches et les traditions déjà longues. Elle est particulièrement appropriée à une humanité curieuse, savante et polie. Pour prospérer, elle suppose plus de culture que n'en demandent les autres formes littéraires. Elle eut pour créateurs Montaigne, Saint-Evremond, Bayle et Montesquieu. Elle procède à la fois de la philosophie et de l'histoire. Il lui a fallu, pour se développer, une époque

d'absolue liberté intellectuelle. Elle remplace la théologie et, si l'on cherche le docteur universel, le saint Thomas d'Aquin du XIX[e] siècle, n'est-ce pas à Sainte-Beuve qu'il faut songer?"

Tal vez no haya otra lengua en que la traducción de este párrafo, si se conserva de igual modo el mismo sujeto, nos produzca un efecto tan sugestivo. El párrafo parecería fácilmente seco y monótono, y las tesis que contiene, aún más discutibles. Pero, claro está, con esto se adelanta poco en la comprensión de las tendencias propias del francés para alinear las frases, y menos aún en cuanto a las tendencias de otras lenguas, y, sobre todo, de sus respectivos escritores y obras.

Por otra parte, aquí se plantean los problemas más urgentes. Es un hecho que todo lenguaje —hablado o escrito— se realiza, no mediante frases aisladas o seguidas, sino por medio de "discursos". En verdad, el análisis minucioso de párrafos encuentra no sólo determinadas formas de ligazón de las frases, sino también construcciones que presentan unidades del discurso relativamente cerradas. Se designan estas unidades inferiores como "formas del discurso". Tienen el poder de ligar y subordinar las diversas formas del lenguaje (y no sólo las sintácticas). Las formas del discurso representan, por tanto, el límite impuesto a este capítulo sobre las nociones analíticas elementales, y forman el puente que nos llevará más tarde a las explicaciones acerca de las nociones elementales sintácticas. Para hacer visibles las vinculaciones de frases en un texto seguido y, a la vez, para conocer una forma constitutiva del discurso, forma que hace de todas las frases una unidad y determina su fluencia, analicemos un párrafo en prosa: el segundo del capítulo IX del *Quijote:*

"Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto, de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que, a mi parecer, faltaba de tan sabroso cuento. Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el escribir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes, de los que dicen las gentes que van a sus aventuras, porque cada uno de ellos tenía uno o dos sabios, como de molde, que no solamente escribían sus

hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidos que fuesen; y no había de ser tan desdichado tan buen caballero, que le faltase a él lo que sobró a Platir y a otros semejantes. Y así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada, y echaba la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual, o la tenía oculta, o consumida."

El párrafo comienza con una inversión. Esta consigue un efecto doble: robustece el contenido expresivo en su aspecto afectivo (es decir, la pesadumbre es ahora mayor), y enlaza con lo anterior. La comprobación de la pesadumbre pasa en seguida a su motivación: sería difícil encontrar lo mucho que "faltaba de tan sabroso cuento". Estas palabras son, hasta "mucho", una repetición del final del primer párrafo. Pero el "mucho" nuevamente utilizado es como un gancho del que se cuelga lo que sigue; la frase siguiente explica cómo llega el narrador a la suposición de que tiene que faltar "mucho". Como en la frase inicial, algo que primeramente se presenta como una realidad (pesadumbre, mucho) se fundamenta más de cerca, y nuevamente la inversión sirve para enlazar con lo anterior y para realzar el contenido afectivo. Pero la fundamentación de lo "mucho" (el parecer imposible que no haya tenido ningún biógrafo) recibe a su vez una explicación doble: explicación negativa, mediante una aposición (figura sintáctica siempre explicativa); a ningún caballero le ha faltado un biógrafo; explicación positiva, mediante una oración causal: porque cada uno tenía un sabio que le servía de biógrafo. Las palabras "sabio" y "escribir" enlazan estrechamente con la frase relativa al biógrafo de nuestro héroe, pero el objeto allí expresado, "hazañas", es ulteriormente diferenciado por "hechos" y "pensamientos y niñerías". Una vez que las motivaciones se han ramificado así hasta los últimos hechos, se cambia de rumbo, y ahora avanzamos en sentido inverso, desde los hechos hasta las conclusiones que de ellos pueden derivarse. Los medios sintácticos son "tan... que; y así...". Lo que al principio era una suposición (falta mucho de tan sabroso cuento) parece ahora exactamente demostrado. Pero el narrador avanza todavía un paso, señalando al culpable de aquella pérdida: el tiempo. Su manera de expresarse sigue siendo la misma:

lanza por delante la suposición, para seguir luego con la explicación. Esta se hace nuevamente en forma de aposición. Y así termina el párrafo.

Este constituye, como se ve, una clara unidad. Las frases están estrechamente enlazadas, y un movimiento homogéneo cruza todo el conjunto. Casi se podría resumir gráficamente: al comienzo, una comprobación (pesadumbre); una suposición como fundamento de aquélla (se ha perdido mucho); la suposición, por su parte, también se fundamenta. En el momento en que se ha llegado a los hechos que sirven de fundamento, el movimiento cambia de dirección: la primera suposición se convierte ahora en conclusión.

Todo el conjunto es una demostración. Todas y cada una de las frases funcionan exclusivamente dentro de este todo general: la demostración es una unidad de lenguaje más amplia que la frase. La conocemos en sectores completamente extraños a la literatura; por ejemplo, en las matemáticas. Pudiéramos preguntarnos si la literatura puede utilizar sin más una manera de hablar que le es tan extraña. Si examinamos el caso más detenidamente, veremos que el material afectado por la forma es indudablemente literario (el caballero andante Don Quijote, otros caballeros andantes, sus hazañas, sus biógrafos); pero veremos también que la forma misma se ha alterado un poco. Aquí no funciona con todo el rigor de la lógica, por ejemplo, según el siguiente esquema: X es un caballero andante que realiza hazañas; todos los caballeros andantes que realizan hazañas tienen su biógrafo; luego X tiene que tener el suyo. La manera de concluir: "no podía inclinarme", indica que quizá se pudiera opinar también de otro modo: en realidad, se cuenta con la posibilidad de que nuestro héroe no haya sido favorecido por la suerte y no haya tenido ningún biógrafo. Reina aquí cierta inseguridad; cierto poder irracional interviene en el juego de modo muy ostensible. Si leemos el párrafo siguiente, tropezaremos al final con una mención de lo irracional más expresa todavía: "bien sé que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudaran...". Que el encanto más profundo de este pasaje consista en definitiva en el hecho de que toda la forma de la demostración, en apariencia tan exactamente rematada, sólo se

emplea irónicamente, no tiene por qué preocuparnos ahora. Aquí sólo nos interesa observar cómo actúa una unidad del lenguaje más amplia que la frase, no el determinar cómo y por qué un gran narrador utiliza esta forma.

7. MODOS Y FORMAS DEL DISCURSO

Volvamos, una vez más, al párrafo del *Quijote*. Entre los tipos de frases empleadas se destacan como determinantes las frases causales. Son, por decirlo así, características de la demostración. Toda la demostración se realiza en forma de oraciones causales. El arte de la demostración, es decir, el argumento, se realiza, por tanto, en formas sintácticas definidas. A estas actividades las llamamos "modos del discurso". Otros modos son "el describir", "el relatar", "el ordenar", "el valorar", "el discutir", etc. Al describir, lo mismo que al relatar, se usan como formas sintácticas adecuadas las frases afirmativas; al dar órdenes, las imperativas; en las valoraciones, las frases exclamativas ("¡qué hermoso día tenemos hoy!"); en las discusiones, las preguntas y respuestas, y también las frases condicionales.

Con los modos del discurso se relacionan las formas del discurso. Estas presuponen los modos, es decir, la ejecución de un lenguaje determinado. Constituyen, pues, el sentido, la finalidad central del discurso. Pero son todavía más. Son formas, moldean el discurso en cuestión, de manera que éste va desde su principio hasta su fin. Dan unidad a una porción continua de lenguaje; son "formas". El acto de describir se plasma en la descripción o en la imagen; el de discutir, en la discusión; el de ordenar, en la orden, o bien en la petición o en la súplica; el acto de narrar, en el relato; el de argumentar, en la demostración.

En la vida cotidiana encontramos por todas partes formas del discurso como unidades plásticas del sentido. Así, un periódico contiene en sus diversas secciones casi todas las formas del discurso; el relato, la descripción, la discusión, la valoración, y, en la última página, los anuncios comerciales contienen la forma de la incitación, o sea, del imperativo. Por otra parte, en el lenguaje hablado corriente, se llega sin duda a la actividad, es decir, a los

múltiples modos del discurso, pero muchas veces ya no se alcanza la "forma" unitaria. Así, algunas conversaciones transcurren totalmente inconexas o tienen como única ligazón las asociaciones encadenadas entre sí. Una palabra tira de otra, pero no hay una forma que determine el curso y la dirección de las palabras. En contraste con la conversación seria, en que se discute alguna cosa, encuéntranse en todas las lenguas sinónimos de conversar que expresan con más o menos nitidez el carácter amorfo del habla: charlar, platicar, parlar, parlotear, etc. En oposición a esto, el habla literaria es significativa y se realiza en formas. Así, las formas del discurso desarrollan toda su energía vital precisamente en la literatura. Otros temas, como la absorción de estas formas del discurso por unidades superiores, pertenecen a un estudio posterior, en que se sobrepasa el círculo de las formas lingüísticas, campo de observación señalado para este capítulo.

Capítulo V

LA ESTRUCTURACIÓN

El problema de la estructuración se toma urgente en el ámbito del lenguaje siempre que surge una unidad de cualquier especie como resultado del discurso. Una conversación suelta, en que una palabra tira de otra, no aspira a ninguna unidad. El caso ya es diferente si se trata de una carta. Es cierto que muchas cartas sólo cuentan lo que se le va ocurriendo al que escribe; forman unidad sólo externamente, por su limitación a las cuatro páginas. Pero hay también casos en que la persona que escribe siente como unidad el fenómeno "carta", dándose cuenta de la responsabilidad que pesa sobre ella. Desde la antigüedad, la carta ha sido considerada siempre como forma literaria. Precisamente constituyeron moda europea las *Heroidas*, es decir, cartas de amor ficticias de héroes conocidos. Abelardo y Eloísa, Eneas y Dido, Hero y Leandro y otras parejas de enamorados célebres fueron obligados con mucha frecuencia, desde el siglo XVI al XVIII, a sostener correspondencia epistolar. Pero también el autor de un relato o artículo, de una investigación o conferencia, tiene que preocuparse de la estructuración. En la mayoría de los casos habrá directrices radicadas en las cosas. En cambio, en la literatura, que crea sus propias cosas, su mundo, son producto de la creación personal la sucesión de los hechos, su conexión, la supraordenación y subordinación, la contextura lingüística desde el principio al fin; en una palabra: toda la estructuración es producto de la creación perso-

nal. En obras voluminosas, como un drama, una epopeya, etc., debe ser considerable la parte consciente. Pero también eran "estructurados" poemas compuestos al parecer "espontáneamente".

1. PROBLEMAS DE ESTRUCTURACIÓN DE LA LÍRICA

a) *Un ejemplo*

Comencemos con un ejemplo, que nos presentará los problemas de la estructuración; se trata de un poema de Verlaine. Antes de pasar adelante, hemos de lamentar que los fines pedagógicos nos obliguen en primer término a descomponer el poema. Sin embargo, debe quedarnos la esperanza de que, una vez que las investigaciones sean bastante profundas, el poema vuelva a convertirse en unidad y la observación lo capte como tal. Es lícito también esperar que, a medida que el estudioso sea capaz de interpretar la estructura, otras obras ya no perderán nada de su unidad ni de su vida al ser estudiadas. Por el contrario, se puede alimentar la convicción de que un poema sólo revelará la vida misteriosa que late en él cuando se sepa captar su estructura.

El poema de Verlaine, tomado del ciclo *La bonne chanson*, es como sigue:

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...

O bien-aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...

Rêvons, c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...

C'est l'heure exquise.

En éste, como en cualquier poema, la observación llega a distinguir varios estratos que tienen la misma estructura. Antes de nada, vamos a observar estos estratos aisladamente.

La más fácil de entender es la "estructuración externa". La poesía está formada por tres estrofas. Cada una de ellas está constituida por seis versos. Mediante la rima, los seis están articulados de tal forma que a los cuatro versos ligados por rima alternante sigue una rima pareada como final. Esta evidente bipartición de las estrofas está, a su vez, diferenciada. La disposición tipográfica separa el último verso, que debe ser considerado como más importante y debe actuar como unidad propia. Los versos son iguales y, además, cortos: constan de cuatro sílabas, y el segundo y el cuarto tienen terminación masculina; los otros, femenina.

Esta estructura métrica la medimos con los ojos. Podría servir de fondo a innumerables poemas. Pero cuando oímos cómo es empleada por Verlaine en este poema único, no escuchamos la métrica, sino algo que va ligado a ésta y que, no obstante, es también único e individual: el ritmo. Consideremos, pues, en segundo lugar, la estructuración del estrato del ritmo. En realidad, es una diferenciación artificial la que ahora nos ocupa, pues el ritmo sólo vive con las palabras. Para llegar a nuestro objetivo tenemos que prescindir, primeramente, de todos los significados de las palabras. Nos pondremos en el lugar de un oyente que no entienda francés, pues para él ya está hecha esta separación. Pero semejante oyente percibe aún la melodía, escucha la sonoridad. tenemos que intentar prescindir de esto también para comprender solo la construcción del ritmo.

El ritmo avanza en tres grandes ondas por el cauce de las estrofas. Cada una de éstas es realmente una firme unidad rítmica. Pero la división exterior de la estrofa queda modificada por el

ritmo. Los dos primeros versos forman una unidad, detrás de la cual hay una pausa clara, actuando al mismo tiempo el primer verso en sentido ascendente y el segundo en sentido descendente. Después, los tres versos siguientes constituyen una nueva unidad, formada por tres pequeñas ondas, que son los tres versos en movimiento isodinámico. Como nos indican la disposición tipográfica y la puntuación, viene luego una larga pausa, mayor que la existente detrás del segundo verso. El verso final transcurre en un tiempo notablemente más sosegado, sirviendo así de contrapeso a todos los anteriores.

Si quisiéramos esquematizar gráficamente el cuadro rítmico, obtendríamos el siguiente resultado:



Pero sucede que no son completamente iguales las tres grandes ondas rítmicas delimitadas exteriormente por las estrofas. En la tercera estrofa, cada verso se lanza impacientemente hacia adelante; los pequeños cortes después de los versos primero, tercero y cuarto se reducen aún más; también disminuye la pausa, hasta aquí tan perceptible, después del verso segundo (que, por lo demás, ya era más pequeña en la segunda estrofa que en la primera). Sólo vuelve a prolongarse la pausa después del verso quinto. El último verso es todavía más prolongado que en las estrofas anteriores y marca de este modo un fin perceptible de todo el movimiento rítmico.

Después del estrato del ritmo, intentaremos investigar el de la sonoridad en cuanto a su estructuración. En realidad esta tentativa puede llevarse a cabo: el sonido forma aquí un conjunto con estructuración propia. El poema comienza suavemente. Predominan las consonantes sonoras, cuyo efecto es puesto de relieve por las aliteraciones (lune-luit; blanche-branche—bois). En las vocales no observamos la misma homogeneidad. Es cierto que predominan los sonidos abiertos, pero al lado de éstos reverberan las más diversas tonalidades, en su mayoría de vocales breves. Casi

podría decirse: aquí la irisación lunar se transforma en sonoridad, se torna perceptible para nuestros sentidos a través de los sonidos, hasta que, por primera vez, la rima pareada nos ofrece descanso y calma en una vocal larga.

De nuevo comienza el juego centelleante de los sonidos, pero ahora todo es más sombrío, más oscuro. Predominan las nasales oscuras (ang, ond, ent, ons). También la pausa sobre el "eure" largo actúa más vigorosamente que en el claro "ée" de la primera estrofa. En adelante la poesía se envuelve toda en el velo de las nasales sonoras, hasta que, después de la leve iluminación "du fir(mament"), la sorprendente rima, completamente nueva, en *i* larga, lo inunda todo con su claridad, como un cohete centelleante en su subida.

También la sonoridad tiene, pues, su estructuración dividida en tres partes, en la que las vocales largas de la rima pareada marcan siempre intensamente el final. Y, como en el ritmo, tampoco impera uniformidad total entre las tres partes, sino que se da una intensificación hasta la última. La autonomía sonora y la fuerza expresiva de la última parte es tal vez mayor aún que la rítmica. El estrato de la sonoridad no está estructurado siempre en un poema con tanta firmeza e independencia. Pero no debemos pasar por alto que también en nuestro caso la independencia es sólo aparente. No es puro azar que en la investigación de la sonoridad se nos impongan indicaciones relativas al estrato de los significados: en realidad, sin la actualización de los significados de lune, luit, etc., no sería tan activa la expresividad sonora de la primera estrofa, que hemos llamado refulgente. En todas las lenguas ha habido entusiastas de determinadas palabras, que sostenían que el sonido lo expresaba todo. Pero cuando Dante exaltaba la palabra "amor" y Lutero la palabra "Liebe", diciendo que bastaba la sonoridad para revelar su significado, ambos eran víctimas de un fácil engaño. Sólo por la conexión —esencial a la lengua— del sonido de las palabras con sus respectivos significados, adquieren los sonidos plena actuación. (Cfr. Ch. Bally, *Le langage et la vie*, París, 1926, pág. 117: "C'est que —on l'a déjà dit— les effets phoniques ne se manifestent que s'ils sont favorisés par les facteurs sémantiques".)

Finalmente, éste es también el resultado de las tentativas hechas como continuación lógica de las tendencias románticas: componer poesías sólo con grupos de sonidos, absolutamente desprovistos de sentido. Incluso en las canciones infantiles, casi deliberadamente sin sentido, se comprueba que no son únicamente la sonoridad y el ritmo los que actúan constructivamente, sino que el oyente les añade por lo menos nombres de significados:

> Un don din, colorín, colorete,
> un don din, de la felicidad;
> manofeli, manofeli, fuera estás,
> el estuche, la tijera y el dedal.

Naturalmente, en poesía es diferente la relación entre la actuación de los significados. En nuestro caso, la actuación del sonido es intensa, y en algunos pasajes el sentido de las palabras resulta un poco vago. Es como si la sonoridad le hubiera quitado energía.

En cuarto lugar vamos a observar el estrato de los significados. Pues aunque éstos sólo débilmente se muestran activos de vez en cuando, existe, sin embargo, una estructuración uniforme de significados. No se trata, como en los versos infantiles, de un relampaguear esporádico de significados sueltos. Si se ha dicho que la lírica no conoce los hechos objetivos que se realizan en el tiempo, esto no significa, naturalmente, que cada poema no se desarrolle progresivamente ni se estructure del mismo modo. Lo que se estructura de este modo sin ser acontecimiento en curso se estudiará más adelante.

En el citado poema de Verlaine se puede reconocer en seguida la forma en que se ha desarrollado. Ha tenido tres fases. Estas tres fases no son resultado de una modificación del punto de vista del poeta, ni se deben a impresiones de género diverso, ni al transcurso temporal de los hechos (lo cual, ciertamente, también puede darse en la lírica), ni a nuevas comprobaciones logradas por la reflexión sobre los objetos. Por el contrario, se da aquí una intensificación de la emoción vivida. El principio general de la estructuración es el de la intensificación.

Pero, en un estudio más detallado, observamos que la evolución del poema no avanza por un solo cauce. Se efectúa en dos planos: el del mundo exterior, objetivo, y el del mundo interior, emocional, en el que intervienen dos seres, la persona que habla, es decir, el poeta, y la amada. Pero las dos series no quedan aisladas. El segundo proceso, que tiene su cauce en los tres versos finales de cada estrofa, recibe su sustancia de los acontecimientos de la naturaleza y es como la traducción a la sensibilidad humana de lo que ocurre fuera. Las vinculaciones son de extraordinaria delicadeza. Es como si las "voix" de la naturaleza, y sólo ellas, desatasen la lengua del hombre para llamar, en un suspiro, a la amada. En la segunda estrofa, una vez más es un proceso auditivo de la naturaleza, el "pleurer" del viento, el que conduce hasta la esfera de los hombres que viven los fenómenos de la naturaleza como su hora. En la tercera estrofa se hace casi total la fusión de las dos series, la naturaleza humanizada y los hombres diluidos en la naturaleza más vasta. El verso final expresa esta fusión, que se venía preparando ya con las personificaciones: "tendre", "apaisement", "descendre", y con el uso transitivo de "irise", que convierte al astro en sujeto activo. Cada uno de los dos planos paralelos, el objetivo y el emotivo, se realiza en tres fases.

El hablante vive, en primer lugar, la parte objetiva del mundo, su situación, con los ojos y los oídos. La mirada desciende en la segunda estrofa y se perciben también los objetos más próximos. Simultáneamente el oído, que al principio sólo captaba una "voix" por todas partes, distingue ahora el "pleurer" del viento. En la tercera estrofa hay una nueva intensificación. Pero ahora ya no son objetos determinados los que se presentan ante la vista y el oído: es el "apaisement", que parece dominarlo todo (concepto que, en el mundo de esta poesía, no tiene nada de abstracto, pues es "tendre" y "descend"). En el "apaisement", todos los objetos pierden sus límites y se diluyen (v., por ejemplo, "astre", más vago, que sustituye a "lune", más sensorial y limitado). Por el lado humano, el sentimiento que produce esta situación se transforma al principio en una disposición general de ternura. En la segunda estrofa esto se intensifica: la ensoñación aparece como una dispo-

sición íntimamente coordinada y, al mismo tiempo, se siente la intensa peculiaridad de este momento. En la tercera estrofa se llega a la sensación de la "heure exquise". Así, todo el desarrollo que se da por el lado objetivo se transforma, por el subjetivo, en la sensación cada vez más intensa de la esencia de un "ser". Si allí predominan los verbos, aquí predomina el "c'est", por el que se expresa una comprobación, un conocimiento. El contenido del conocimiento es una temporalidad especial: "heure exquise". El hecho de llegar a tal definición, hecha conscientemente, muestra que no es completa la fusión de los dos planos: por decirlo así, el hombre conserva cierta autonomía. (En este punto podrían comenzar con éxito investigaciones poéticas sobre Verlaine o las particularidades del simbolismo, o incluso de propiedades nacionales. Cfr. más arriba, págs. 82-90, los "poemas a la noche".) Qué es en realidad la "heure exquise" y en qué consiste la "exquisité" no se expone, ciertamente, de forma comprensible. Quedamos dentro de una disposición emocional, sin llegar a entrar en un campo racional. La vivencia de la "heure exquise", de esta particularidad de un momento vivido dentro de un acontecimiento de la naturaleza, es el verdadero centro del poema, centro misteriosamente oculto, al que, sin embargo, se refiere todo desde la primera palabra, al que se aproxima constantemente el poema en su construcción trifásica y que, al final, comprendemos sólo con los estratos irracionales del alma, pero no con la inteligencia. Con esta comprobación de un centro y el conocimiento de cómo se le subordina la estructuración llega a su fin el análisis de la estructura en el estrato de los significados. Ir más allá sería tarea de una interpretación completa, que ciertamente ya ha avanzado bastante mediante el análisis de la estructuración.

Una interpretación completa debería determinar más de cerca el papel desempeñado por la otra persona aludida en el poema, que es invocada, pero no se ve, pues, evidentemente, su presencia forma parte del aspecto interior de todo el poema. Por otra parte, debería determinar más claramente la concepción del tiempo, concentrada especialmente en el centro. Naturalmente, la interpretación completa del poema sólo podría llevarse a cabo a través de todo el ciclo de *La bonne chanson*, en que la poesía ocupa su

puesto fijo y tiene sentido completo. Con la interpretación hecha, especialmente en cuanto a su concepción del tiempo, se habría descubierto un camino importante para la comprensión del simbolismo. Pues se ha dicho que "la conciencia de lo que hay de misterioso en el curso del tiempo es condición previa para la emoción lírica del simbolismo" (Leo Spitzer, *Stilstudien,* vol. II, página 73). En su libro sobre *La poesía de Mallarmé,* Thibaudet dedica un capítulo entero al "sentiment de la durée". Cuando habla en él de la "durée idéale", a lo cual invita también nuestro poema, se establecen finalmente relaciones entre la poesía y la filosofía —posterior— de Bergson, en que la noción de "durée" llega a ser uno de los conceptos centrales. (Algunos ejemplos para indicar la importancia de la "heure exquise" en la poesía simbolista: Baudelaire *(Crépuscule du matin):* "C'est l'heure... c'est l'heure" (y análogamente en el *Crépuscule du soir);* Charles Guérin *(Il a plu)*: "C'est l'heure choisie entre toutes..."; G. Rodenbach (*Vieux Quais*): "Il est une heure exquise à l'approche des soirs...")

La tentativa de contemplar juntamente los cuatro estratos que ya hemos estudiado por separado en cuanto a su estructuración, no es una nueva suma sin la ilación natural de las investigaciones, pues ya hemos visto que ninguno de ellos está en aislamiento absoluto; el ritmo tiene como base indispensable la estructura externa y se asocia con la sonoridad, que, a su vez, necesita el significado de las palabras para su perfecto desarrollo. Los cuatro estratos se condicionan y sustentan mutuamente, debiendo notarse que, en nuestro caso, queda casi por completo subordinado a los otros el de la estructuración externa. Casi no produce efectos propios, pero sirve de ayuda a los demás para su desarrollo completo. (Podemos suponer que no ha sido concebido independientemente, sino que es el resultado de los otros estratos. El orden que seguimos al analizarlos no refleja el proceso de su creación.) Sólo en un punto tiene efecto propio. La bipartición de la estrofa (cuatro versos de rima cruzada y dos pareados) se hace perceptible a través de la rima. Se le superpone el ritmo más fuerte, que marca una pausa después del segundo verso y elimina la pausa que sigue al cuarto. La leve discrepancia entre los dos estratos no origina contrastes perturbadores, sino, por el contrario, una oscilación be-

neficiosa para el poema, y se torna precisamente un nuevo medio para su construcción.

También observamos al final una leve discrepancia entre los estratos del sonido y del ritmo, por un lado, y, por otro, el de los significados. Estos no acompañan bien el vuelo del ritmo y menos aún el del sonido: por muy maravilloso que resulte "exquise" como sonido, como significado es un tanto reservado, un tanto consciente y algo amanerado para una canción.

Por otra parte, a pesar de toda la fuerza propia de cada estrato, observamos una notable coordinación de los efectos y de la estructuración. Pero tampoco esto puede generalizarse irreflexivamente. Si ya antes han surgido dudas acerca de si todos los poemas poseen una estructura sonora tan firme, aquí tenemos que dejar en suspenso la cuestión de si tal coordinación de los estratos se puede observar siempre en una poesía lírica. Pero hay una cosa que podemos decir con toda certeza y que también se puede generalizar: el estrato de los significados no representa la verdadera sustancia del poema ni es el único sometido a estructuración. En esta "chanson", los demás estratos son esencialmente copartícipes, ya que no los principales conductores de la evolución y estructuración del mundo poético. En el lenguaje de la ciencia de la literatura se llama *proceso lírico* la sustancia de la poesía lírica que resulta de la actuación conjunta de los estratos y que se desarrolla progresivamente. La investigación más profunda de la esencia del proceso lírico nos conduciría a otras zonas y nos llevaría al problema de los géneros, o, más bien, de la "canción". Basta con hacer notar en este punto que para esto la investigación de la estructuración ha creado procesos adecuados. Una parte de los resultados —p. ej.: la existencia de un centro secreto, el predominio de los medios lingüísticos irracionales, como sonido y ritmo; la vaguedad de los significados y la metamorfosis de las energías del sentido de las palabras; la ligazón íntima y la fusión de la esfera objetiva con la subjetiva— todo esto indica ya la esencia de la lírica o, más bien, de un género lírico. Simultáneamente se puede comprobar que la interpretación completa de una poesía se ve muy favorecida por la comprensión exacta de su estructuración.

b) *Estructuración externa e interna*

Otro pequeño ejemplo pretende demostrar cómo, en determinadas condiciones, la estructuración externa puede tener poca importancia para la configuración interna de un poema. Sirva de ejemplo éste de Goethe:

Mailied

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb, o Liebe!
So golden Schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen.
Wie lieb ich dich!
Wie blinkt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmen Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud und Mut

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

Canción de Mayo

¡Cuán gloriosa a mis ojos
Naturaleza brilla!
¡Cómo reluce el sol!
¡Cuál ríe la campiña!

Se abren paso las flores
desde todas las ramas,
y desde los arbustos
miles de voces llaman.

Desde todos los pechos,
el gozo y la alegría.
¡Oh tierra, oh sol!
¡Oh placer, oh delicia!

¡Oh amor, oh amor!
tan radiante y tan bello
cual nubes mañaneras
sobre aquellos oteros!

Bendices largamente
el frescor de los campos.
Con hálito de flores
el mundo has perfumado.

¡Con qué hondura te amo,
amada, dulce amada!
¡Cómo brillan tus ojos!
¡Con qué hondura me amas!

Así aman las alondras
sus cantos y sus vuelos,
y la flor mañanera
el aroma del cielo,

como yo a ti te amo
con la sangre encendida,
a ti que me das fuerza,
ánimo y alegría

para nuevas canciones
y para danzas nuevas.
¡Como tu amor eterno,
sea tu dicha eterna!

Considerada externamente, la poesía consta de nueve estrofas tetrásticas o de cuatro versos. Pero ya al leerla se nota con cuán poco rigor se observan los límites estróficos. Entre las estrofas 2 y 3, 3 y 4, 7 y 8, 8 y 9, las pausas apenas son perceptibles, mientras que las pausas que se hacen notar en la estructuración (de acuerdo con el ritmo y con los significados) se encuentran no pocas veces en el interior de las estrofas (III, 2; IV, 1; IX, 2). La estructuración del proceso lírico se cumple en tres fases, que, sin ser exactamente iguales en su duración, tienen la misma forma: cada fase comienza con una exclamación y pasa luego a la exposición (frases enunciativas). La exclamación de la primera fase abarca la primera estrofa. Sigue luego la exposición hasta III, 2. A la segunda exclamación, que abarca tres versos y traspasa los límites estróficos, sigue una nueva exposición hasta el fin de la estrofa quinta. La exclamación siguiente abarca una estrofa entera, mientras que las enunciaciones llegan hasta el segundo verso de la estrofa novena. Cierra el poema una exclamación independiente, en forma de deseo.

Las tres fases se encuentran en plano diverso. En ellas se ejecuta un movimiento: si la primera exclamación fue provocada por el ambiente espacial, la segunda se dirige con más fuerza hacia dentro. Aquí se invocan rasgos esenciales del mundo y del yo en movimiento, "nombres" importantes. La tercera exclamación se adhiere al último "nombre"; el movimiento se dirige aho-

ra hacia las sensaciones provocadas por un "tú" determinado. A él se encamina también el deseo final.

Hay muchas adaptaciones musicales de la *Canción de Mayo*. Casi todas ellas producen una impresión molesta. Esta impresión se acentúa cuando el compositor se ha atenido a la estructura externa y ha compuesto conjuntos de una, de dos o tres estrofas. Con ello se ha destruido la verdadera estructura del proceso lírico.

La relación entre la estructura interna y externa es, por consiguiente, totalmente distinta en los dos poemas citados, el de Verlaine y el de Goethe. Éste, después de componer el *Mailied*, abandonó en muchos poemas el estrofismo rígido, pues le parecía una cadena puesta a su dinamismo interior. (Sin embargo, no tardó en volver a la estrofa rigurosa.)

Es evidente que en el siglo XX existe también una tendencia contraria a las estrofas rigurosas. Poesías cuya estructura es fija de alguna manera, como el trioleto, el rondó, el rondel, la sextina, etc., se consideran actualmente como simples pasatiempos y poco modernas. Puede observarse también este cambio del gusto en la forma clara y vigorosa que ha sido la preferida en las literaturas románicas: el soneto.

En los sonetos de un Garcilaso o de un Camões se puede observar cómo una clara orientación constructiva atribuye a cada parte sus funciones en orden al conjunto. La ciencia del arte ha hablado de la nueva sensación del espacio, viva precisamente en el renacimiento italiano. Casi caemos en la tentación de relacionar las dos artes entre sí y ver en el soneto, oriundo de Italia y que avanza victorioso con el Renacimiento, una clara forma "tectónica", que exige para su exacta realización una voluntad constructiva también tectónica. Pero el cultismo ya no se acomoda siempre a las exigencias procedentes de la forma. El citado soneto de Francisco de Vasconcelos *A fragilidade da vida humana* deshace la estructura mediante la alineación no trabada de unidades de valor siempre igual, es decir, los versos. En este caso, la alineación es el principio de la estructuración. En la primera estrofa (v. pág. 169) aún puede verse una unidad, formada por el conjunto final de las respectivas objetividades. Pero casi no se nota. Sólo con la doble imagen y con la noción de la muerte imprime

el penúltimo verso de todo el poema a la serie uniforme una modificación, de tal forma que el último verso puede actuar entonces como conclusión firme del conjunto. Por otra parte, la estructura del soneto a partir del romanticismo es muchas veces de pureza admirable. Los sonetos de Antero de Quental, por ejemplo, son magníficos en su estructuración e interesantes por la técnica constructiva. En cambio, a partir del simbolismo comienza una orientación constructiva poco adecuada al soneto. Nos limitamos a citar los "Sonetos a Orfeo" de Rainer Maria Rilke o los de Manuel Machado.

En términos generales quizá pueda decirse que en la lírica de las últimas generaciones la estructura externa ha perdido importancia en relación con la interna. No sólo en el soneto del siglo XVI, sino, en general, en la lírica anterior, puede observarse lo contrario: la estructura interna está poco marcada y el papel decisivo lo desempeña la métrica. Es sintomático que, por ejemplo, en la transmisión del canto de los trovadores alemanes *(Minnesang)*, muchas veces las poesías se hayan fraccionado; señal de la relativa independencia de las estrofas y de la debilidad de la estructuración total.

Con extraordinaria claridad se ve el predominio de la estructura externa en las *cantigas de amigo* galaico-portuguesas, que se caracterizan por su técnica estructural paralelística: cada estrofa par cambia con relación a la anterior sólo las palabras asonantadas de fin de verso, mientras que cada "nueva" estrofa impar comienza con el segundo verso de la estrofa impar precedente:

Ay flores, ay flores do verde pino,
¿Se sabedes novas do meu amigo?
Ay, Deus, ¿e hu é?

Ay flores, ay flores do verde ramo,
¿Se sabedes novas do meu amado?
Ay, Deus, ¿e hu é?

Se sabedes novas do meu amigo
Aquel que mentiu do que pos comigo

Según una interesante conjetura, podría pensarse aquí en dos coros, de los cuales uno llevaría la voz cantante. En este caso, la

técnica estructural ha llegado a ser importante para determinar influencias: se han indicado conexiones con la letanía litúrgica. (Sin embargo, todo el problema de las *cantigas de amigo* y de su origen ha sido recientemente planteado sobre nuevas bases en el trabajo de Dámaso Alonso: "Cancioncillas de amigo mozárabes", *Rev. de Filol. Esp.* XXXIII, 1949.)

En lo referente a la oda, ya los poetas del siglo XVII y del XVIII hablaban de un "bello desorden" como principio determinante de la estructuración. Son célebres los versos de Boileau.

> Son style impétueux, souvent marche au hasard,
> Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

Por tanto, es una tarea muy interesante investigar cómo cumplieron esta finalidad los poetas de aquel tiempo que procuraban seguir las reglas de la teoría. Y también es interesante comparar la estructuración de sus odas con la que emplean poetas más modernos. Es cierto que debe añadirse que la oda, en pleno apogeo durante los siglos XVII y XVIII dentro del círculo mágico de Horacio, era por entonces un tipo muy particularizado dentro de la lírica, mientras que actualmente sus límites, por así decirlo, fluctúan, por no saber los poetas qué es, en realidad, una oda, y por no conocer, al mismo tiempo, autoridades ni modelos.

La desconfianza reinante en la moderna lírica frente a todas las formas que tienen claras exigencias propias se extiende también al *estribillo*. En el fondo, éste determina la estructuración externa de formas como el trioleto, el rondó, el rondel, etc.

Entiéndese por estribillo la repetición regular de un verso en determinado lugar de la estrofa. En francés, alemán e inglés, el estribillo se llama *refrain*. Esta palabra viene del provenzal *refraingre*, que es el romper constante de las olas en la playa. Esto, naturalmente, no nos autoriza a decir que el fenómeno en sí sea oriundo de la poesía provenzal. Encuéntrase ya en la antigüedad y en la poesía eclesiástica latina. Se discute aún hasta qué punto la frecuente aparición del estribillo en las canciones populares europeas puede haber recibido el influjo de aquéllas, o si, por el contrario, es completamente autóctona.

Cuando se repite textualmente un verso (o varios), se trata de un estribillo *fijo*. Ocurre a veces que el estribillo no guarda relación con el contenido de la estrofa, y, por tanto, ya no ejerce funciones que contribuyan a la estructuración. Se explica entonces su uso sólo por el carácter del poema como "letra" (para cantar), o tal vez como canción de danza. Así se explica, por ejemplo, que muchas baladas danesas hayan sido cantadas con estribillos diferentes y que, por otra parte, el mismo estribillo *(I ror vel ud; Men Linden hun loeves)* se encuentre en diversas baladas. Sirve precisamente de criterio para conocer que se trata de una canción "nueva" el hecho de que estrofa y estribillo estén íntimamente relacionados y el estribillo haya sufrido con este fin alguna ligera variación. (La cuestión del estribillo desempeña papel importante en las discusiones sobre los orígenes del género de la balada.)

Si existen pequeñas modificaciones, se habla de estribillo *fluido*. Así Goethe en la *Balada* (del Conde proscrito que regresa) modificó el estribillo: "a los niños les gusta escucharlo" (Die Kinder, sie hören es gerne), en algunas estrofas, de acuerdo con la situación: "a los niños no les gusta escucharlo" (De Kinder, sie hören's nicht gerne).

El estribillo marca una pausa perceptible después de cada estrofa y concentra la esencia de la estructura interna de ésta. Por tal motivo, Goethe no incluyó esta poesía entre las baladas, como parecía natural, sino que la puso al principio del grupo *Lyrisches*. Hízolo así, ciertamente, en atención a la forma de la "balada" románica, puramente lírica, provista de estribillo, y que, por lo demás, nada tiene que ver con la balada de los pueblos germánicos.

La intuición nos dice que el estribillo puede ser de importancia capital para la estructuración de una poesía. La perfección estructural de las poesías del brasileño Olavo Bilac reside, en gran parte, en el acertado empleo del estribillo. Bilac empleó las formas más variadas, logrando así los más diferentes efectos. Una poesía como *Surdina* se presenta como un tejido en el que se repiten continuamente los mismos patrones:

(Un chêne qui n'était peut-être qu'un tilleul)
(Un bouvreuil qui n'était peut-être qu'un linot.)
....
(Une âme qui n'était peut-être qu'un regard.)

Como ejemplo de poema entero citamos uno de García Lorca, que cultivó este tipo con la mayor riqueza (García Lorca es, por lo demás, uno de los maestros del estribillo, como Brentano, E. A. Poe, Rossetti y el brasileño Olavo Bilac):

Eco

Ya se ha abierto
la flor de la aurora.

(¿Recuerdas
el fondo de la tarde?)

El nardo de la luna
derrama su olor frío.

(¿Recuerdas
la mirada de agosto?)

c) *La estructuración del ciclo*

Tiene especial importancia investigar cómo se ordenan los poemas en las series debidas para que lleguen a formar un ciclo. La relación entre estrofa y poema se repite, en mayor escala, en la relación entre poema y ciclo. A través de la coordinación que tiende a un todo, resulta un más frente a una mera adición.

Como grado previo puede considerarse la yuxtaposición de poemas de naturaleza semejante. Pero el nombre de ciclo cuadra tan poco a una colección de sonetos independientes entre sí, como, por ejemplo, a una serie de fragmentos de una colección de poemas agrupados bajo un título común. Así, los grupos formados por "La Mort", "Révolte", "Le Vin", etc., de *Fleurs du Mal*, de Baudelaire, o los constituidos por "Liebe", "Götter", "Frech und

Fromm", etc., de la Selección de Poemas de C. F. Meyer, no son aún verdaderos ciclos.

Puede resultar un conjunto cerrado y con él un auténtico ciclo cuando la serie de poemas corresponde a una serie temporal que llega a un término. Como fácilmente se comprende, con este desarrollo de la acción en el tiempo penetra en la lírica un elemento épico. De este género son, por ejemplo, los *Müllerlieder* (Canciones del molinero), tan conocidas por la adaptación musical de Schubert. También en los *Sonnets from the Portuguese*, de Elizabeth Browning, se encuentra una estructuración dependiente del carácter del ciclo como historia de un amor. Es cierto que hay además en este ciclo otras fuerzas más vigorosas que determinan la estructuración. En el ámbito de la lírica pura permanecen los ciclos que gravitan en torno a un punto central. Puede tratarse de un tema determinado, expuesto desde diversos puntos de vista (de donde puede resultar todavía una profundización), o de una magnitud objetiva, iluminada desde diversos lados; puede también tratarse de un centro secreto inexplicable, de un motivo "a priori". Entonces los poemas del ciclo se asemejan al espectro multicolor, que, como reflejo, permite adivinar la fuente de luz uniforme.

Los intentos de estructuración de los sonetos de Shakespeare, de los himnos de Novalis, de las elegías de Duino de Rilke, de otros ciclos de románticos y simbolistas, etc., son interesantísimas y fecundas empresas de los historiadores de la literatura. Y si echamos una mirada a las diferentes épocas, comprobaremos que la tendencia cíclica se ha robustecido cada vez más en nuestro tiempo, hasta llegar a ser en la actualidad una característica de la creación lírica. El lírico de hoy parece concentrar su ambición en dar a su obra el carácter de un auténtico libro. Pero, evidentemente, este factor literario-sociológico no basta aún para la explicación del fenómeno.

Por encima del ciclo, puede ser interesante investigar la estructuración siempre que un poeta lírico ha ordenado por sí mismo toda su obra. Por ejemplo, W. Brecht pudo obtener resultados de sorprendente riqueza al investigar la ordenación de la colección lírica del poeta suizo C. F. Meyer. El trabajo de Brecht lleva este título característico: *C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Ge-*

dichtsammlung (C. F. Meyer y la obra de arte de la ordenación de sus poesías", 1918). También ha dado fecundos resultados el estudio de las colecciones de Stefan George (J. M. M. Aler, *Im Spiegel der Form*, 1947).

2. PROBLEMAS DE ESTRUCTURACIÓN DEL DRAMA

a) *Escena y acto*

Al estudiar las nociones básicas de la métrica hemos aprendido a distinguir inmediatamente la estructuración externa en la lírica. En cuanto al drama, tenemos aún que ponernos en contacto con las nociones básicas de la estructuración externa. Las principales son la *escena* y el *acto*. Una y otro eran desconocidos en el drama medieval; ambos son oriundos de la teoría y práctica del humanismo, que, a su vez, fue a buscarlos en el drama latino, especialmente en Séneca. Según el uso predominante, el principio y el fin de una escena están determinados, respectivamente, por la entrada o salida de personajes, de modo que, dentro de la misma escena, hay en el escenario el mismo número de personas. Como se ve, la escena así definida está determinada por meros indicios externos, y puede ocurrir muy bien que para constituir una verdadera unidad dentro de la acción dramática sean necesarias dos o más escenas.

En efecto, hay dramaturgos que conciben la escena de modo más interno, es decir, como parte de la acción dramática, de suerte que puede haber entradas y salidas de personajes dentro de la misma escena. Pero siempre se ha vuelto al concepto de la escena en su sentido externo. El hecho de haberse desarrollado y conservado esta costumbre se basa, en primer lugar, en la conveniencia del director artístico: éste necesita una división conforme con el número de actores que en cada caso se necesitan. Evidentemente, el director artístico, como primero y más importante intérprete de un drama, tiene que comprender la estructuración interna de la acción dramática. Pero la necesidad de una división externa en escenas le hará disentir del dramaturgo que sólo utilice la escena desde el punto de vista de la estructuración interna. Y aún se

manifestará más disconforme con la tercera solución del problema, es decir, aquella en que la escena ya ni siquiera se utiliza, como sucede, por ejemplo, en Grillparzer y en Gerhart Hauptmann. Es claro que en el abandono absoluto de la división en escenas se anuncia otra voluntad constructiva, diferente de la de los dramas que se estructuran en unidades más pequeñas.

Mientras que la escena, como hemos visto, sirve sobre todo como medio de división puramente externo, que encuentra su justificación en la práctica teatral, sin referirse a la construcción interna del drama, lo que ocurre con el *acto* es diferente. Más exacto: en el curso de su evolución, el acto es concebido cada vez más claramente como parte de la acción dramática. Antiguamente se dio también al acto una interpretación puramente externa: el acto era una parte del acontecimiento dramático, que se desarrollaba en un mismo lugar. Esta unidad externa de lugar ya no se considera como primordial. En el *Frei Luiz de Sousa*, de Garret, la escena décima del último acto lleva esta indicación: "Se levanta el telón de fondo y aparece la iglesia de San Pablo." Sigue inmediatamente el cambio de escenario. El telón de fondo provisional, que puede levantarse y hace posible un cambio tan rápido de lugar, es corriente desde el siglo XVIII (aunque ya se conociese antes); desde la misma época es también usual el cambio de lugar dentro del mismo acto —ambas cosas son sólo reflejos de una misma actitud—, mientras que el drama clasicista exigía unidad de lugar dentro de cada acto. Una vez más se pone de manifiesto cómo sin conocer la técnica teatral que el autor tenía presente es imposible la comprensión exacta de un drama. En la interpretación del drama se corre siempre el peligro de que los historiadores de la literatura y los críticos hagan filología libresca y, alucinados por la palabra legible, olviden que un drama tiene como fin el ser representado y sólo en la representación recibe vida completa.

Son relativamente raros los casos de los llamados "drama de gabinete" o "de libro" *(Buchdramen, closet-dramas)*, es decir, dramas escritos sin intención o deseo de que lleguen a ser representados. Se encuentran sobre todo en el *Sturm und Drang*, en el romanticismo y en el expresionismo. Réstanos investigar en cada

caso hasta qué punto el autor rechazó sólo el escenario tradicional, mientras que su drama pudo revelar más tarde cualidades verdaderamente teatrales, o hasta qué punto vio en cada representación una disminución, contracción o falseamiento de sus intenciones. En la segunda parte del *Fausto*, de Goethe, o en el *Prometeo libertado*, de Shelley, la representación corre siempre el peligro de quedar muy por debajo del mundo de la fantasía que tales obras requieren y que el lector se forja, dañando así al efecto de la obra. Sobre la tensión que durante los últimos cien años ha existido entre el drama "poético" y el escenario, véase el excelente libro de Ronald Peacok *The poet in the Theatre*, cuyo título da ocasión para una observación terminológica. Distínguense rigurosamente en las lenguas germánicas los dos conceptos "drama" y "teatro", relacionándose el primero con todos los aspectos de una obra en cuanto "literaria", y el segundo exclusivamente con todo lo que forma parte de la representación. Los términos inglés y alemán, respectivamente, *Theatre* y *Theater* deben traducirse en español por "representación escénica".

El uso corriente de la escena y el acto está determinado por el humanismo. Al decir que la *Celestina* comprende 21 "actos", no podemos pensar en actos según el concepto posterior, sino, más bien, en escenas. Por el contrario, Gil Vicente usa una vez el término "escena" en el sentido de nuestros actos. En la portada del segundo libro de las *Comedias*, de 1521, pone de relieve que la *Comedia de Rubena* está dividida en tres "escenas". Del mismo modo, su contemporáneo alemán Hans Sachs, con quien se le ha comparado muchas veces sin bastante fundamento, sólo usa la división en actos, costumbre corriente también entre los grandes dramaturgos españoles, como Lope, Tirso, Calderón, etc. (jornadas).

El drama español, desde sus comienzos hasta nuestros días, se divide generalmente en tres actos, mientras que el drama francés, inglés y alemán (trátase aquí del drama serio) prefiere la división en cinco actos.

En España, Cervantes (en la introducción a las Comedias) y Virués (cfr. Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias)* se atribuyeron el mérito de haber inventado la división en tres jornadas. La historia de la literatura ha demostrado que esta práctica

se encuentra ya en Antonio Díez (*Auto de Clarindo,* hacia 1535) y Francisco de Avendaño (*Comedia Florisea,* 1551). Ambos principios de división pueden apoyarse en autoridades clásicas. El comentador de Terencio, Donato, llegó a la división en tres actos partiendo de un esquema compuesto de "prótasis" (introducción), "epítasis" (conflicto) y "catástrofe" (desenlace). En cambio, a Horacio le parecía conveniente la división en cinco actos, adoptada más tarde por Séneca para sus tragedias. También en este terreno se manifiesta la peculiar selección y elaboración de la antigüedad en la Península Ibérica, cuyo renacimiento particular ha sido discutido tan apasionadamente.

De acuerdo con las poéticas renacentistas, la división en cinco actos se hizo obligatoria para la tragedia francesa. Su autoridad reforzó en Inglaterra y en Alemania una tradición propia, oriunda del humanismo. Debilitado el influjo francés, aquella tendencia continuó tan vigorosa que los teóricos de los tres países la consideraron como radicada en la naturaleza misma del drama. La teoría representativa del siglo XIX fue la *Técnica del Drama* de Gustav Freytag. Freytag basaba la división en cinco actos en la división en cinco partes inherentes a una verdadera acción dramática: exposición, intensificación (steigende Handlung, rising action), culminación con "peripecia" (Höhepunkt mit Peripetie, climax), declinación (fallende Handlung, falling action) y desenlace (Katastrophe, dénouement). A su juicio, eran éstas las partes naturales de la estructura interna, que habían de reflejarse en la externa. (Como curiosidad transcribimos también la justificación que el italiano Castelvetro dio a los cinco actos: "La divisione maggiore et perfetta non dee passare il numero del cinque naturalmente, poichè si vede che la natura ci ha fornita la mano con cinque dita e non con più, su le quali come in luogo proprio della divisione sogliamo allogare ed affidare le parti divise". Cit. por Francesco Flora, *I Miti della Parola,* Bari, 1942, pág. 135.)

Pero cuando la teoría creía haber dicho la palabra decisiva, comenzó a perder estabilidad el terreno. El drama naturalista de Ibsen, Gerhart Hauptmann, etc., usaba también frecuentemente cuatro o tres actos. Y entre los dramas del neorromanticismo los hay que constan sólo de un acto (Maeterlinck, Yeats, Hofmannsthal, etc.).

Por último, cada vez se encontraban más dramaturgos que, sin atender a la división en actos, articulaban sus obras en escenas y "cuadros", estando los cuadros determinados externamente por la unidad de lugar, pero conservando absoluta independencia en cuanto al número. El historiador de la literatura puede completar esto con la observación de cómo ya en el romanticismo se interrumpía bastantes veces la tradición en la construcción externa. Kleist, por ejemplo, prescindió de la división en actos en su tragedia *Penthesilea* y en la comedia *Der zerbrochene Krug*. Cuando Goethe impuso esta división a una comedia, con motivo de una representación escénica, el efecto de la pieza sufrió con ello grave quebranto: tan heterogéneas eran la voluntad constructiva del poeta y la de la tradición dramática. Asimismo, gran parte de los "dramas fatalistas" fueron escritos sin división en actos. Resulta también interesante el caso del romanticismo inglés con la obra de Shelley *Prometeo libertado*, en que el poeta, contra su voluntad, se vio obligado a añadir un cuarto acto. Hasta en Francia se revela, en autores dramáticos como Victor Hugo y otros, la inquietud que se había apoderado de la dramaturgia frente al problema de la división.

El caso de la división en actos es un problema planteado hace ya siglos, precisamente porque, en contraste con la escena, el acto ejerce su función en la estructura interna del drama. Pero con la simple comprobación de si se ha utilizado o no la división en actos y cuántos son éstos, se ha adelantado aún poco. En un drama de cinco actos, por ejemplo, hay que averiguar si éstos son realmente unidades interiores del todo y si se corresponden con la estructura formulada por Freytag. Si es así, háblase entonces del principio estructural *tectónico*, o bien de la forma *cerrada*, en contraste con el principio de estructuración *atectónica*, es decir, con la forma *abierta*.

Cierto que no siempre es señal de voluntad estructural tectónica la división en cinco o en tres actos; en cambio, es evidente que existe la voluntad de un estilo divergente siempre que se evita esta tradición. Aunque no siempre de modo convincente, se ha intentado probar en Kleist y en otros románticos y neorrománticos la existencia de principios constructivos musicales. El propio Kleist da pie a esta opinión al decir que ha encontrado en el contrapunto

las explicaciones más profundas sobre la índole de la poesía. Otros contemporáneos demostraron su afinidad con la música mediante títulos o subtítulos, como *sinfonía, scherzo,* etc. También la literatura refleja el gran interés que por entonces despertó la sinfonía. Como forma de valor propio, y forma de gran importancia, la sinfonía no se desarrolló hasta el siglo XVIII, siendo su nombre hasta entonces sinónimo de obertura, preludio. (Cuando, en 1886, Eça de Queiroz empleó el título de *Symphonia de abertura,* tomó la palabra en su sentido antiguo, resultando una tautología.)

Fue Th. Gautier quien, en la titulación, sirvió de enlace entre el romanticismo y el simbolismo, con su *Symphonie en blanc majeur* (1852). R. Darío, que con sus *Prosas profanas* (1896) introdujo el simbolismo en Hispanoamérica, rindió homenaje, al principio de su poema *Bouquet,* al "poeta egregio del país de Francia" y a "su Sinfonía en Blanco Mayor". El mismo Rubén escribió después una *Sinfonía en gris mayor,* cuyo "gris" era sin duda una repercusión de la "chanson grise" del *Art poétique* de Verlaine, del mismo modo que su *Sonatina* recuerda las *Sonatines d'automne* de Camille Mauclair. Mucho antes había dado Mallarmé a una composición hecha en su juventud el título de *Symphonie littéraire,* cuya primera parte había sido dedicada a Gautier. En 1865 pintó el inglés Whistler una "Sinfonía en blanco número 2", que fue muy elogiada por Swinburne. Gautier fue entre los autores sinfónicos franceses el de más éxito.

Se ha intentado introducir conceptos musicales también en la terminología de la ciencia de la literatura. Y es indudable que en ciertos casos la trasposición está justificada; así, el concepto de "forma de rondó", utilizado por Günther Müller al tratar de la lírica de un poeta barroco, merece plenamente su carta de ciudadanía en la terminología literaria. Es preciso, sin embargo, precaverse contra la fácil confusión de las nociones formales en las diversas artes. Incluso en los casos en que se aspira como último objetivo a la comprensión del estilo de una época buscándolo en todas sus manifestaciones, es preciso determinar la construcción de las obras en cada zona artística, más aún, en cada obra individual. La unidad del estilo de la época, que debe reflejarse en todas sus manifestaciones artísticas, no puede ser inicialmente más

que un principio heurístico, no una realidad válida. Equiparaciones y analogías precipitadas oscurecen la problemática y desacreditan tales esfuerzos.

b) *Estructuración de la acción*

En el drama debería preguntarse en primer lugar cuál es la sustancia determinante de la estructuración. En general, no se podría considerar válida la siguiente respuesta: "la acción dramática". Sucede aquí como en la lírica, al comprobar que la sustancia de un poema no se identificaba con el estrato de los meros significados de las palabras. A la sustancia que allí se desarrollaba le dimos el nombre de "proceso lírico". A la sustancia que se desarrolla en el drama podemos llamarla, análogamente, "proceso dramático". Vemos, pues, que la construcción de un drama está determinada en último término por fuerzas más profundas, que sólo pueden estudiarse en el capítulo dedicado al problema de los géneros. Pero el hecho de que la estructuración sólo pueda encontrar su última comprensión en una visión total de la obra no nos dispensa en modo alguno de la tarea de llevar a cabo el análisis de la estructuración. Por el contrario, el análisis es uno de los caminos más importantes para llegar a las profundidades donde se encuentran las verdaderas fuerzas creadoras de la obra. Por tanto, el principiante debe perfeccionarse en el estudio exacto de la estructuración de un drama. Para ello necesita conocer otros elementos estructurales, además de la escena y el acto. Le ayudarán, por ejemplo, los conceptos morfológicos de que se sirvió G. Freytag para su teoría, términos técnicos muy corrientes en la investigación. Así, en todos los análisis de la estructuración de un drama debe preguntarse cómo hizo y coordinó el autor la exposición; es decir, cómo da a conocer la situación inicial de los personajes y circunstancias, así como los antecedentes que constituyen la situación en que la acción va a buscar origen. A continuación deben observarse los "factores excitantes" *(erregendes Moment, inciting moment)*, a los que se oponen los "factores retardantes" *(retardierendes Moment, moment of last suspense)*, que parece que detienen o desvían el desenlace. Es necesario, además, investigar en la

construcción cuáles son las escenas principales y cuáles las secundarias, dónde están y cómo se preparan los momentos culminantes y cómo se articulan los actos entre sí.

Dentro de la dramática ibérica es de especial interés —y de interés europeo— el drama de Gil Vicente, porque Gil Vicente —en este punto podemos poner a su lado, aunque a cierta distancia, a Hans Sachs— representa el punto culminante de aquella dramática que, sin estar totalmente libre de los influjos del humanismo, no se deriva de éste en su parte esencial. El análisis de la estructuración es uno de los caminos más prometedores para llegar a la esencia del arte dramático de Gil Vicente —cuando el investigador sepa dejar a un lado todos los prejuicios—. Porque el clima espiritual en que viven las obras de Gil Vicente, y sobre todo su sustancia, difiere en absoluto de los que caracterizan el drama posterior, por ejemplo, el drama clásico de los franceses. Quien se proponga investigar la estructuración con la idea previa de que la acción dramática será la sustancia dramática en que se articula la estructuración, no llegará a ningún resultado, o llegará a resultados falsos. La mera comprobación de la "inexistencia" de la unidad dramática en Gil Vicente no es más que una conclusión negativa, no una aportación positiva. Para llegar a algo positivo es necesario, ante todo, no aproximarse a Gil Vicente con las esperanzas y las exigencias del espectador y crítico modernos.

Si la unidad de acción no tiene aún para la dramática gilvicentina la importancia que se le concede más tarde en la tragedia francesa, y si, por este motivo, la estructuración no concuerda con la acción como en los dramas posteriores, de poco sirve entonces la valoración hecha con tales medidas extrañas a la obra. Tampoco la observación de que en Gil Vicente la trabazón de las escenas es menos rígida que en la época posterior pasa de ser una conclusión negativa. Por lo demás, el mismo caso se da muchas veces en el drama del siglo XVI, incluso en Shakespeare. También en él hay escenas y parte de escenas que no pertenecen a la "acción", y lo mismo sucede con los "caracteres". No pocas veces se trata de ostentaciones retóricas, con lo que se logra una primera base para la interpretación y la comprensión. Un caso de ostentación retórica, en que Shakespeare manifiesta su maestría en un

ejercicio tradicional, es, por ejemplo, en *Hamlet*, el discurso con que Polonio despide a Laertes, que va a partir. No está ligado ni a la "acción" ni a las personas, y sería gravísimo error ironizar sobre este discurso, considerándolo fruto de la locuacidad de un viejo decrépito, para salvar la idea (moderna) de la unidad de carácter (como puede verse, muchas veces, en representaciones escénicas de *Hamlet*). En la escena tercera del tercer acto de *Otelo* hay un elogio del buen nombre que se presta a dos interpretaciones: en boca de Yago actúa como preparación remota de la calumnia subsiguiente, pero, al mismo tiempo, es un "elogio" desligado de las personas y de la acción, en el sentido de la "laudatio" retórica (v. sobre la "laudatio", p. ej. Cicerón, *Partitiones Oratoriae*, I, 10). El hecho de que en Gil Vicente ya el lenguaje mismo se adapta menos a la acción y es menos dinámico se manifiesta en el uso de estrofas, típicas también de la dramática española. Las estrofas favorecen la relativa independencia de escenas y partes de escena. Así, muchas obras de Gil Vicente comienzan con un lamento aislado (v. *Comedia de Rubena, Comedia del Viudo*). Comparado con su carácter de lamento, es inferior su papel como parte de la exposición. Sin embargo, sería falso interpretar tales partes como absolutamente independientes, por el hecho de ser bastante independientes de la acción dramática. Lo que sucede es que indican una sustancia dramática diferente, otro clima espiritual. Partiendo de este principio, acaso pierdan su aparente independencia y se traben unas con otras e incluso con el todo.

La evolución hasta la unidad de acción, si es lícito hablar de evolución y no simplemente de diversos tipos o, tal vez, géneros de estilo, no debe ser considerada, en ningún caso, como elevación desde la primitiva insuficiencia hasta la maestría. La negligencia frente a la unidad de acción y la ausencia de una estructuración rígida ha de entenderse mediante una interpretación positiva de la esencia de cada drama, ya se trate de Gil Vicente o de Hans Sachs, ya del drama español o de los representantes del *Sturm und Drang*, de los románticos o de los expresionistas. Reside aquí uno de los problemas más interesantes de la historia de la literatura, para cuya solución hay que dejar a un lado todos los principios.

9. PROBLEMAS DE ESTRUCTURACIÓN DE LA ÉPICA

a) *Formas estructurales externas*

Los recursos lingüísticos se trascienden constantemente a sí mismos y se vinculan unos con otros. A esto se debe que en pasajes anteriores se hayan enunciado ya muchas cosas que también son importantes para la estructura del arte de narrar. Se demostró, por ejemplo, al tratar del *leitmotiv*, que éste podía ejercer funciones de gran importancia dentro de la estructura de una narración.

Aquí vamos a referirnos de nuevo a los elementos de la estructuración externa. A las estrofas de la lírica y a las escenas y actos del drama corresponden en la épica cantos o aventuras, partes, libros, capítulos y párrafos de mayor o menor extensión, señalados incluso por la disposición tipográfica. La razón de que estas partes externas sean al mismo tiempo partes de una estructuración interna reside ya en el hecho de que, por ejemplo, la novela cómica logre efectos especiales por la perturbación de la muda expectación del lector, poniendo tal vez el límite de un capítulo a la mitad de una escena. De este modo, como fácilmente puede comprobarse en Sterne, se dispersa la atención concentrada en el curso de los acontecimientos y se rompe la ilusión, y esto, debido a que el narrador se proyecta inesperadamente al primer plano. Con lo cual no hace más que ejercer su derecho.

En cada caso es necesario investigar en qué proporción los cantos, capítulos, etc., actúan como verdaderas unidades. Gottfried Keller, al corregir su novela *Der Grüne Heinrich*, dividió los voluminosos capítulos de la primera edición en dos, tres o cuatro, sin alterar su contenido de manera perceptible. Esto nos demuestra la diversa importancia concedida al capítulo en cada época y cómo la voluntad constructiva del autor era también diversa.

Paralelamente a la voluntad constructiva del autor hay también cuestiones de gusto que influyen en la división de las novelas en capítulos. Actualmente, en los pueblos germánicos es evidente la simpatía por los capítulos largos, mientras que los pueblos románicos los prefieren más cortos. (Por lo demás, en las literaturas germánicas se observa gran inclinación hacia la novela extensa. La

primera novela de Charlotte Brontë, *The Professor*, fue al principio rechazada sobre todo porque constaba de un solo volumen y el público estaba habituado a novelas que abarcaran varios. En 1894 aparecieron en Inglaterra nada menos que 184 novelas de tres volúmenes cada una. Si, tres años más tarde, sólo se publicaron cuatro de este tipo, este gran descenso se explica por la declaración de las grandes bibliotecas inglesas de préstamo, hecha en 1894, anunciando que, en adelante, no aceptarían más novelas de tres volúmenes —prueba concluyente de la influencia de factores literario-sociológicos en la producción (cfr. Levin L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, 2.ª ed., Leipzig, 1931, pág. 66)—. Sin embargo, aquella resolución no pudo sofocar a la larga la preferencia por novelas voluminosas.

Una voluntad constructiva tectónica se anunciará ya en la uniformidad o en la simetría de la extensión de los capítulos. También aquí el autor de novelas cómicas logra múltiples efectos por el juego con la división de los capítulos. Así, en el *Tristram Shandy* de Sterne hay capítulos compuestos sólo de unas cuantas palabras. Y los capítulos XVIII y XIX del libro noveno se nos presentan al principio como hojas en blanco; sólo más tarde se nos da su contenido. Por idéntico motivo desplaza Sterne el *Author's Preface* al capítulo XX del libro tercero, dicendo: "all my heroes are off my hands—, 'tis the first time I have had a moment to spare— and I'll make use of it, and write my preface".

Esta técnica fue repetida y ampliada más tarde. La novela *Münchhausen*, de Immermann, comienza por el capítulo XI; algunos capítulos después reproduce la correspondencia cruzada entre el autor y el impresor acerca de este "descuido", y a continuación recupera los capítulos I al X. Por otra parte, el empleo de un lema al comienzo de cada capítulo indica la intención de que los capítulos sean partes considerablemente autónomas. En muchas novelas de los siglos XVI y XVII los lemas contienen el "argumento", indicando así que los capítulos han sido concebidos como unidades desde el punto de vista del desarrollo de la acción. En la novela burguesa del siglo XIX, en que la autoridad de Walter Scott dio vida a esta práctica, sirven muchas veces de lema versos líricos, cuya misión es disponer el ánimo del lector para el tono afec-

tivo del capítulo. (Es característico del estilo burgués que tales versos sean generalmente de obras conocidas.) Esta consonancia lírica no excluye la posibilidad de que, también en este caso, los capítulos sean considerados como unidades desde el punto de vista de la acción. No obstante, la costumbre del lema lírico es ya un indicio de que los capítulos contienen algo más que el relato de meros acontecimientos. Y así dirigen la atención directamente hacia las profundidades de la épica, hacia el *proceso épico*, única base desde la cual pueden comprenderse los verdaderos problemas de la estructuración.

b) *El proceso épico*

Estamos ante la misma situación que en la lírica y en el drama. Tampoco en este caso lo era todo el hecho que se desarrollaba visiblemente en el escenario, y los dramas de Gil Vicente nos hicieron ver con toda claridad que la estructuración no está siempre determinada por el curso de la acción. Uno de los mayores éxitos novelísticos de los últimos tiempos ha sido el libro del americano John Steinbeck *Grapes of Wrath*. En esta novela se describen las desgracias de una familia de granjeros que emigran de su tierra natal y, atraídos por seductoras promesas, en medio de mil dificultades, llegan a California en busca de una nueva y más dichosa existencia. Pero antes de cada capítulo de los que describen una nueva fase en la senda dolorosa de la familia se intercala regularmente otro capítulo, que se desarrolla en plano diferente, o con una perspectiva más amplia: háblase en ellos de los granjeros en general y de los propietarios de California, de los especuladores, de los jugadores de bolsa, de las medidas del gobierno, de la opinión pública; en resumen, de todas las fuerzas que actúan sobre el espacio en que se desarrolla el sino de la familia desplazada. La alternancia regular de los dos planos (que nos recuerda la tendencia moderna hacia los "poemas de dos planos") puede interpretarse como señal de una tenaz y clara voluntad constructiva, y el rigor con que se desarrollan la perspectiva más amplia sobre las fuerzas del destino y la otra más limitada sobre las criaturas

que sufren sus violencias hace que nos preguntemos hasta qué punto esta novela se aproxima a la epopeya.

Pero no es esto lo que aquí nos importa. Lo que nos importa es la comprobación, ya preparada por la mención del lema, de que en el género narrativo hay algo más que el simple "acontecimiento del primer plano". De acuerdo con los términos empleados en la lírica y en la dramática, llamamos *proceso épico* a aquello que en último término es el objeto de la estructuración de la obra narrativa. A primera vista, se reconoce que, por ejemplo, las categorías de la sonoridad y del ritmo desempeñan aquí un papel mucho menos importante que en la lírica. La prueba de esto la tenemos en lo relativamente poco que pierden las novelas con la traducción, que destruye inevitablemente las categorías del sonido y del ritmo originales. ¿Pero qué es lo que en el proceso épico se añade como esencia y como específicamente épico a la acción de primer plano, que nunca falta e influye sobre la estructuración? Es, precisamente, la ampliación, la introducción de los personajes y de los acontecimientos del primer plano en un espacio amplio y lleno, en un mundo mayor. El narrador tiene una visión completa no sólo del tiempo pasado, sino también del espacio: todo lo que sucede y va a ser narrado está permanentemente ligado a un mundo mayor, sumergido en un mundo más amplio.

Evidentemente, hay diferencias en esto, y las diversas gradaciones cooperan a la configuración de los distintos géneros narrativos. Así, la novela corta tiende a la concentración, y, lo mismo que al drama, le interesa en primer lugar la tensión horizontal, el desarrollo de un acontecimiento. En cambio, la epopeya ofrece la plenitud y la profundidad de un mundo, y también la novela larga se caracteriza por abarcar un mundo bastante amplio. Pero los acontecimientos del primer plano y la visión del mundo no siempre se encuentran tan claramente separados y diferenciados en cuanto a la estructuración como en la citada novela de John Steinbeck.

En la novela larga, la fusión es incluso corriente. Por eso es mucho más sencillo el análisis estructural de una novela corta, puesto que su estructura está determinada claramente por un sólo acontecimiento y su desarrollo. En la novela larga, la estructura

está determinada por el proceso épico, que es más complejo. El análisis no puede guiarse siempre por el hilo de los acontecimientos del primer plano. Lo que, desde ese punto de vista, es mero episodio, puede ser, desde el punto de vista del proceso épico, justamente el punto más importante.

Esto se ve con especial claridad en las narraciones intercaladas, que, en apariencia, nada tienen que ver con lo que ocurre en la novela ni con sus personajes. En el *Werther* de Goethe, el protagonista narra a su amigo Alberto la historia de una joven dominada hasta tal punto por el amor, que, al ser abandonada por su amado, se siente destrozada, encontrando en el suicidio la única salvación. "Esta historia es la de tantos seres", concluye Werther, y el que conozca la novela sabe que Werther cuenta, en el fondo, su propia historia; sabe que aquí llegamos a uno de los puntos principales del libro y que nos encontramos ante una *integración* típicamente *épica*. Pero no sólo como integración de la historia de Werther se reviste de significado la historia de una muchacha voluntariamente ahogada, sino también como excelente medio de composición para situar la historia de Werther en un mundo más amplio y hacer que sea sentida como la historia de tantos otros seres. En las *Afinidades electivas (Wahlverwandtschaften)*, Goethe intercaló la novela corta *Nachbarskinder* con una función semejante. Esta costumbre se remonta ya a la antigüedad. En el *Asno de oro*, de Apuleyo, encontramos uno de los ejemplos más célebres de narración intercalada, rica de significado y de función. Cuéntase a una novia raptada la historia de la separación y del reencuentro de Amor y Psique. También esta narración, en apariencia totalmente independiente y desligada del conjunto (en realidad, cobró también vida como narración aislada), es una integración del motivo principal y, a la vez, una ampliación del primer plano, que de este modo abarca un mundo más amplio.

Dos breves ejemplos nos harán comprender más fácilmente las diferencias en la ampliación épica y, al mismo tiempo, las diferencias en la estructuración del proceso épico. La narración de Tieck titulada *Der blonde Eckbert* comienza con una rápida descripción de los personajes. A continuación se dice:

"Es war schon Herbst, als Eckbert an einem neblichten Abend mit seinem Freunde und seinem Weibe Bertha um das Feuer eines Kamines sass. Die Flamme warf einen hellen Schein durch das Gemach und spielte oben an der Decke; die Nacht sah finster zu den Fenstern hinein, und die Bäume draussen schüttelten sich vor nasser Kälte. Walther klagte über den weiten Rückweg, den er habe, und Eckbert schlug ihm vor, bei ihm zu bleiben..."

("Era ya otoño. En un brumoso anochecer, Eckbert, con su amigo y su mujer, Berta, estaba sentado ante el fuego de una chimenea. La llama lanzaba un alegre fulgor por el aposento y jugaba arriba, en el techo. La noche le miraba, oscura, por las ventanas, y los árboles, fuera, se estremecían de húmedo frío. Walther se lamentó del largo camino de vuelta que le esperaba, y Eckbert le propuso que se quedara con él...")

Iríamos demasiado lejos si dijéramos que aquí nos encontramos ante una breve descripción de la naturaleza. El narrador no describe, sino que se limita a hacer algunas indicaciones puramente objetivas, que no tienen valor independiente, sino que están totalmente subordinadas al "asunto principal". Es curioso lo poco que el narrador cede a la tentación de dar vida a la naturaleza y establecer un segundo plano más amplio. Lo que hace es concentrar. Todas las indicaciones sobre la naturaleza sirven para justificar el hecho de que Walther se quede esta noche en el castillo de Eckbert. Y acaso pudiera decirse también que el predominio de los verbos en las indicaciones (lanzaba, jugaba, se estremecían) señala el acontecer como auténtico estrato sustancial de la narración. Desde este punto de vista están formadas y determinadas las indicaciones, pero no encierran ninguna calidad propia, por ejemplo lírica, ni amplían el espacio épico.

También el *Werther* de Goethe, que puede servirnos de ejemplo contrario, comienza con una breve autopresentación del narrador. El verdadero principio se encuentra en la segunda carta, con la descripción de la primavera. En cierto modo, también aquí la estación del año sirve para llenar el primer plano, que aquí no es ciertamente un acontecer, sino un personaje: la figura de Werther. Pero un examen más detenido (como, por ejemplo, el que ha he-

cho H. A. Korff en su *Geist der Goethezeit)* muestra que en la descripción de la primavera hay otros elementos importantes; que aquí se manifiesta inmediatamente un mundo más grande, en el que está incluido el mundo de Werther y al que dice relación la figura de Werther. El verdadero comienzo de la obra es "una" primavera, o incluso "la" primavera. Y a esta primavera sigue más tarde un otoño, al que se incorpora de nuevo la situación de Werther.

La estructuración no abarca sólo la historia de Werther, sino también ese mundo épico de la naturaleza, más amplio, que vibra y trancurre en un ritmo internamente igual al del estrato sustancial predominante. Ambas obras hacen referencia a diversos principios estructurales de una "narración" y de una "novela". En los *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe la estructura está determinada, más aún que en el *Werther*, por ese mundo más amplio, por los distritos de la vida. La figura del protagonista y su historia están subordinadas a esto; ya no tienen la hegemonía estructural. Es característico que en obras cuya composición se había censurado antes como floja o falta de vigor sólo se revelaran los últimos secretos de su estructura cuando la mirada abarcó simultáneamente el acontecimiento individual del primer plano y ese otro mundo más amplio. Esto se aplica en cierto modo a la *Eneida* de Virgilio, en la que sólo últimamente se ha visto la verdadera importancia de la idea de Roma, incluso para la estructura de la obra. Lo mismo ocurrió con las novelas de Flaubert, que fueron censuradas muchas veces por su composición poco conexa. Walther von Wartburg ha demostrado en un artículo *(Flaubert als Gestalter)* que la composición de *Education sentimentale* está determinada por la yuxtaposición de dos planos de la acción: la vida, es decir, especialmente la vida amorosa de Frédéric, en la que representan el papel decisivo las cuatro mujeres, Madame Arnoux, Rosanette, Madame Dembreuse y Luise, y en segundo término, la historia de la nación francesa entre 1840 y 1852. Von Wartburg llega a la siguiente conclusión: "Las dos líneas de la evolución, al principio escasamente relacionadas entre sí, se aproximan cada vez más decisivamente... Desde el momento en que se tocan, quedan estrechamente vinculadas; entre los dos momentos en que Frédéric y

la nación toman su destino en sus propias manos, y después capitulan de nuevo, está la posibilidad de despertar a una vida libre e independiente. El segundo momento hace que la novela termine con una desilusión infinita, tanto en la vida personal como en la vida pública. La estructuración de *Education sentimentale*... es vertical y deja que los dos grandes temas se desarrollen paralelamente con un ritmo determinado. Pero este desarrollo paralelo, las superposiciones y los encuentros dan también a esta segunda gran novela de Flaubert una estructura claramente reconocible y buscada por el autor."

c) *Formas básicas de la épica*

Hemos hablado hasta ahora de la estructuración externa en cantos, libros, partes, capítulos, etc., así como de las grandes divisiones del proceso épico. Pero hay formas épicas especiales y al mismo tiempo básicas, de cuya unión surge la estructura de una obra épica. Estos fenómenos llamaron ya nuestra atención al estudiar el lenguaje, cuando nuestra mirada tropezó con las formas superiores a la frase y con las formas del discurso.

Antes de pasar a la exposición teórica, queremos mostrar en un ejemplo la naturaleza y la eficacia de tales formas. Con este fin vamos a estudiar un pasaje de *La Gitanilla*, de Cervantes; se encuentra casi al principio. Preciosa acaba de cantar un romance: "Más de docientas personas estaban mirando el baile y escuchando el canto de las gitanas, y en la fuga dél acertó a pasar por allí uno de los tinientes de la villa, y viendo tanta gente junta, preguntó qué era, y fuéle respondido que estaban escuchando a la Gitanilla hermosa, que cantaba. Llegóse el Tiniente, que era curioso, e escuchó un rato, y por no ir contra su gravedad, no escuchó el romance hasta la fin; y habiéndole parecido por todo extremo bien la Gitanilla, mandó a un paje suyo dijese a la gitana vieja que al anochecer fuese a su casa con las gitanillas; que quería que las oyese doña Clara su mujer. Hízolo así el paje, y la vieja dijo que sí iría.

Acabaron el baile y el canto..."

Lo que aquí se nos cuenta forma una unidad; y es tan breve, que incluso externamente constituye una unidad, es decir, un pá-

rrafo. Si nos fijamos en los giros del lenguaje, el cuadro está más matizado. El pasaje comienza con una descripción somera. Sigue un relato, salpicado a su vez de pequeñas aclaraciones: "viendo tanta gente junta", "que era curioso", "por no ir contra su gravedad", "habiéndole parecido por todo extremo bien la Gitanilla". Por dos veces el relato encierra no un acontecimiento, sino una conversación: la primera consta de pregunta y respuesta ("preguntó qué era, y fuéle respondido que..."); la segunda expresa un deseo y su cumplimiento ("que... fuese...; dijo que sí iría"). Fácilmente se comprende que la unidad no se hubiera roto de haber el narrador puesto las conversaciones en estilo directo. Pero evidentemente no quiso ponerlas; sería hacer que personas completamente secundarias pasaran demasiado a primer plano si se nos obligara a oír su propia voz; además, la conversación cobraría excesiva independencia, mientras que en el estilo indirecto, es decir, fundado en el relato, el narrador sólo nos dice el resultado de la conversación, que es lo único que importa.

Con el asentimiento de la vieja se pone fin al pasaje. Con la descripción, el relato, las aclaraciones y la conversación relatada se ha entretejido una unidad; quizá mejor: una unidad se ha plasmado en palabras mediante diversos modos de hablar. ¿Cuál es el contenido de esta unidad? La respuesta es fácil: un acontecimiento pequeño y completo. El tiempo, en esta narración de la Gitanilla Preciosa, no se desliza uniformemente, como el contenido de un reloj de arena desde la mitad superior a la inferior. (No lo hace en ninguna narración.) Más bien se redondea aquí en pequeñas formas independientes. A nuestro acontecimiento sigue inmediatamente otro, cerrado también en sí, que se realiza lingüísticamente sólo como diálogo: es una conversación con el paje compositor de romances.

Pero el sentido del pequeño pasaje trasciende los límites de su unidad como suceso. Muestra al lector la impresión que Preciosa causa a las personas de elevado rango. Y aún tenemos que decir más: nos deja con cierta curiosidad por el futuro; quedamos con ganas de saber cómo será el encuentro en casa del "tiniente". Y exactamente lo mismo ocurre con la pequeña unidad que se une a ésta: también la conversación con el paje nos deja interesados por

el futuro. Gracias a esta curiosidad que se despierta en nosotros, la unidad de este pasaje se conecta con el todo, sin que por eso se violen sus fronteras.

Ya hemos indicado que tampoco sufriría la unidad si el narrador hubiera reproducido la conversación con las palabras realmente pronunciadas. Tampoco quedaría menoscabada si se hubiera tomado algo más de tiempo para describirnos al "tiniente", su apariencia, su porte, la atención con que escucha, su satisfacción cuando la vieja promete acudir a su casa, etc. Siempre subsistiría la misma unidad, y el lector la reconocería siempre tal como efectivamente la conoce por los relatos que ya ha leído. Esta unidad es también la forma mejor conocida y definida por la crítica literaria, que la denomina "escena".

Cuando, en 1921, apareció por primera vez el libro *The craft of fiction*, de Percy Lubbock, que es aún hoy uno de los mejores estudios sobre la técnica de la novela, el autor se lamentaba de la falta de conceptos y términos firmes en lo referente a la determinación de formas básicas narrativas. P. Lubbock empleó —y consiguió para ellos carta de ciudadanía— los términos *scenic* y *panoramic*, distinguiendo de esta manera dos modos muy diferentes de composición de las obras narrativas. El investigador finlandés R. Koskimies, que en 1936 publicó su *Theorie des Romans* ("Teoría de la novela"), sin duda la obra más instructiva sobre los problemas de la novela, pudo dar noticia de diversos progresos de la investigación en la determinación de las formas épicas básicas. Se refería principalmente a los estudios de Petsch. A las formas enunciadas por Petsch, relato, descripción, cuadro, escena, diálogo, añadió aún Koskimies otra forma determinada por la investigación francesa: el "tableau". Los investigadores siguen trabajando en este terreno; conceptos como cuadro y escena demuestran que estas formas no son exclusivamente épicas ni se dan sólo en este campo. Así es también necesario añadir a aquella serie, por ejemplo, la discusión como forma de la reflexión, que no pocas veces puede encontrarse en la épica. Las observaciones hechas ya en otro lugar (v. págs. 196-200), al referirnos a problemas que superan la forma lingüística de la frase, podemos ampliarlas aquí con la

presentación de algunas formas básicas de las narraciones de carácter más complejo.

Acerca del concepto de *escena* hay que notar que la igualdad de nombre con la escena dramática no debe engañarnos en lo que se refiere a la peculiaridad de la escena épica. Ambas coinciden en el redondeamiento (mayor en la épica que en el drama), en la proximidad del lector al acontecimiento (mediante el estilo directo, preferido en la escena, el lector entra en contacto casi directo con la realidad poética) y, finalmente, en la clara sucesión temporal dentro de la escena, que, por decirlo así, se desarrolla con la misma rapidez, rapidez que se aproxima al tiempo objetivo. Pero ni siquiera el estilo directo predominante encubre el hecho de que la escena épica es siempre obra de un narrador que la configura y matiza, que esa escena es narrada y no representada. Quien lea en voz alta una escena épica nunca debe intentar, en los pasajes de estilo directo, despertar la ilusión de oír a personajes completamente distintos; por mucho que diferencie las voces, el narrador permanecerá siempre en el primer plano de la audición y de la conciencia. Averiguar hasta qué punto ha procurado el autor mantener una tonalidad uniforme en los pasajes de estilo directo es un problema estilístico.

Como la escena, también el *cuadro* es una unidad que puede abarcar diversas formas del discurso; es cierto que siempre es preferida la descripción y, muchas veces, ella sola forma un cuadro. Sus características son la unidad de conjunto, la plenitud objetiva, el aislamiento del tiempo o, si se quiere, la estática, y, por último, una riqueza especial de significado. Como en la lírica, el cuadro fácilmente se convierte en símbolo. A causa de la estática, y también por la tendencia a dirigir el movimiento no hacia delante, sino hacia profundidades insondables, el cuadro desempeña en la épica un papel relativamente pequeño; pero cuando se presenta en todo su esplendor, es de un efecto sorprendente.

De todos modos, resulta llamativa la parsimonia con que se utiliza el cuadro para terminar novelas. Ejemplos, sin embargo, pueden verse en *Raphaël*, de Lamartine; en *Titan*, de Jean Paul; en *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queiroz. Citaremos particularmente el ejemplo de Valera en su *Pepita Jiménez:*

"...pero he de confesar que tienen ambos también su poquito de paganismo, como poesía rústica amoroso-pastoril, la cual ha ido a refugiarse extramuros.

La huerta de Pepita ha dejado de ser huerta, y es un jardín amenísimo con sus araucarias, con sus higueras de la India, que crecen aquí al aire libre, y con su bien dispuesta, aunque pequeña, estufa, llena de plantas raras.

El merendero o cenador, donde comimos las fresas aquella tarde, que fue la segunda vez que Pepita y Luis se vieron y se hablaron, se ha transformado en un airoso templete, con pórtico y columnas de mármol blanco. Dentro hay una espaciosa sala con muy cómodos muebles. Dos bellas pinturas la adornan: una representa a Psiquis, descubriendo y contemplando extasiada, a la luz de su lámpara, al Amor, dormido en su lecho; otra representa a Cloe cuando la cigarra fugitiva se le mete en el pecho, donde creyéndose segura, y a tan grata sombra, se pone a cantar, mientras que Dafnis procura sacarla de allí.

Una copia, hecha con bastante esmero en mármol de Carrara, de la Venus de Médicis, ocupa el preferente lugar, y como que preside en la sala. En el pedestal tiene grabados, en letras de oro, estos versos de Lucrecio:

Nec sine te quidquam dias in luminis oras
Exoritur, neque fit laetum neque amabile quidquam."

No son necesarias largas discusiones para ver que aquí se presenta algo más que la imagen de una sala con cuadros y estatuas. Las palabras explicativas se revelan incapaces de expresar la esencia más profunda de este cuadro. Es un claro ejemplo de que una unidad de la lengua, formada, en sí, por palabras, contiene, en cuanto a su esencia, más que una mera sucesión de frases, más que una suma de significados de frases. Lograr esto del lenguaje es propio de las fuerzas poéticas y de la facultad del poeta.

El ejemplo de Valera nos hace reconocer también otra cosa; la significación del cuadro final sobrepasa tanto la acción del primer plano como el vasto mundo de esta obra poética. Aquí se nos descubre un estrato de significados y valores humanos eternos. No

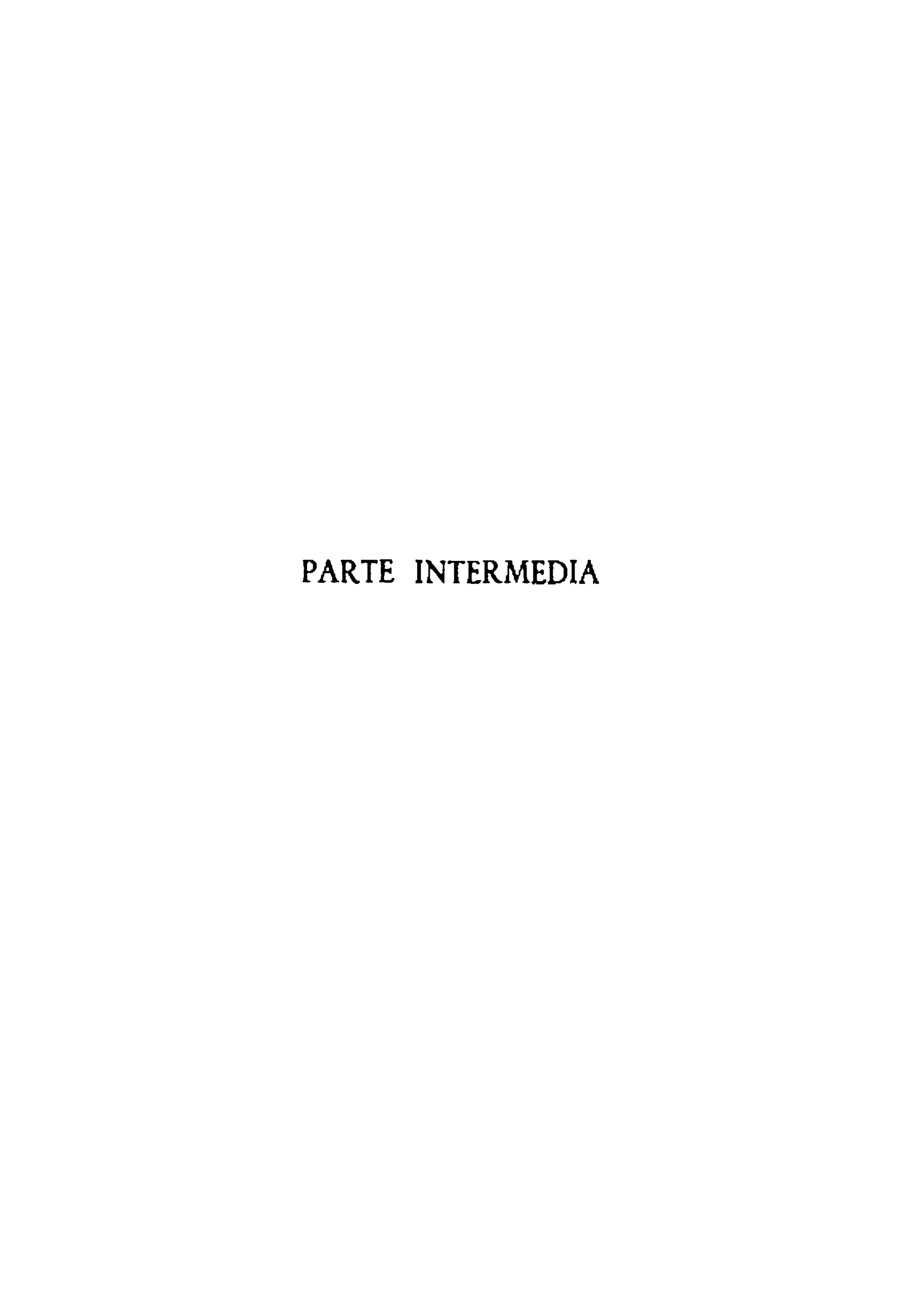
hay en esto nada especial, ni en esta novela en particular ni en la forma de la novela en general, sino algo común a toda la poesía, o más bien a los "procesos poéticos". La ya citada novela de John Steinbeck termina igualmente con un cuadro que en sí eleva sobre los sucesos del primer plano, y tiene entonces como meta penetrar en esas alturas o profundidades de importancia permanente. Pero, en realidad, no lo consigue en absoluto. Por un lado, el cuadro en sí es tan desagradable que el lector preferiría no verlo; por otro, nota con demasiada claridad que aquí se ha buscado, para terminar, un símbolo vigoroso, y este propósito tan marcado le impide nuevamente entregarse por completo al cuadro y a su esencia. Como complemento debe decirse que tales críticas no pueden hacerse tomando como base traducciones: el ejemplo de Valera nos deja ver claramente con qué fuerza las categorías de la sonoridad y del ritmo toman parte en la construcción del cuadro épico.

La crítica francesa habla del *tableau* y, al lado de la escena y del cuadro, coloca este tercer concepto que, además, ya se usa en otras lenguas como "terminus technicus" extranjero, pero válido. En realidad, el "tableau" puede distinguirse como forma auténtica, junto con, o mejor dicho, entre las formas de escena y cuadro. Con la escena lo unen la movilidad y el transcurso del tiempo en sí; con el cuadro, una última estática e independencia.

Pero, como ya antes hemos observado, en oposición al cuadro, tal vez más sosegado y más íntimo, el "tableau" quiere ser visto por el público. Así, "se presenta" a la vista, y por eso muchas veces tiene leve énfasis o ligera *pose*. Es algo así como la diferencia entre un "retrato pintado" y determinados cuadros de "grupos", entre un auto-retrato, por ejemplo el del viejo Rembrandt, y el cuadro de Tiziano *Amor celestial y amor terreno*. La pintura de género y la mayoría de los cuadros históricos corresponderían a la "escena", de la que habrían elegido el momento fructífero que hace visible el transcurso del tiempo.

En el "tableau" se ha visto uno de los medios de composición más importante de la novela realista, y se ha llegado a pensar que la pobreza de composición de estas novelas se basa precisamente en su interés por el "tableau". Así, Thibaudet, el conocido intér-

prete de Flaubert, ha podido decir acerca de su poeta: "L'effort réel et achevé de la composition porte donc chez lui plutôt sur les parties que sur l'ensemble. La phrase est plus composée que le tableau, le tableau plus composé que le livre". W. v. Wartburg, en el estudio citado, ha intentado demostrar, en oposición a la tesis de Thibaudet, una estructura más profunda en la *Education sentimentale* y en *Madame Bovary*. De esta novela afirma v. Wartburg: "*Madame Bovary* se yergue como composición internamente acabada, armoniosa y de simetría absoluta." Es sin duda interesante observar que la división externa en capítulos y partes no corresponde a su estructura interna. El mismo resultado se obtendría del análisis estructural de muchas novelas. Lo cual demuestra que los capítulos y otros medios externos no pasan de ser recursos transitorios, del mismo modo que las estrofas y las escenas sólo eran un recurso provisional en el análisis de la lírica y del drama.



PARTE INTERMEDIA

Capítulo VI

NOCIONES FUNDAMENTALES DE LA TÉCNICA

Llámase técnica todo el manejo consciente de los recursos artísticos. El romanticismo acentuó lo inconsciente en el proceso de la creación artística, y por eso prescindió generalmente de todo lo perteneciente a la técnica en sus explicaciones y exposiciones teóricas. Todavía hoy, no es rara la idea de que el verdadero poeta produce sus obras en un estado como de éxtasis, y que, por consiguiente, una técnica visible denuncia a un poeta consciente y, por tanto, inauténtico. Esta suposición va habitualmente unida a la idea de que la poesía no se puede aprender, y al dicho de que "el poeta nace". A todo esto se oponen diversos hechos. Por una parte, es absolutamente indiscutible que en todas las épocas anteriores al romanticismo fue considerable el papel de lo consciente en cualquier producción; y es igualmente indiscutible que, "a pesar de ello", surgieron grandes obras artísticas. Las "Poéticas" de la edad media, del humanismo y de la época posterior son, en parte, verdaderos compendios de técnica, y pocos poetas habrán dejado de orientarse por ellas. Posteriormente, no faltan testimonios de poetas románticos y posrománticos que nos permiten conocer con qué intensidad y claridad meditaron sobre los problemas técnicos: acerca de esto nos dejaron los mayores poetas un material riquísimo. Finalmente, de la biografía de casi todos los escritores puede deducirse que, al menos al principio de su carrera, tuvieron un período en que se dedicaron intensamente al estudio de los maestros y procuraron llegar al dominio de todos los recur-

sos técnicos. (Como ejemplo, bástenos señalar el hecho de que Jean Paul leyera treinta veces el *Tristram Shandy*, de Sterne, antes de publicar su primera novela, según nos dice en el prólogo de su *Auswahl aus des Teufels Papieren*. Aunque no sea necesario entender sus palabras al pie de la letra, su significado es bien claro y ejemplar.)

Es ya hora de poner fin a esas suposiciones de absoluta inconsciencia en que se producirían las obras poéticas, y de lo innecesario del aprendizaje. "La poesia medesima... non compie l'opera sua senza autogoverno, senza interno freno, *sibi imperiosa* (per adottare il motto oraziano), senza accogliere e respingere, senza provare e riprovare, *operando tacito quodam sensu*", dice en su *Poesia* (pág. 13) Benedetto Croce, de quien, en verdad, no se puede sospechar que desconozca la esencia de la "expresión" y de la "creación" poética. No es puro azar que la antigua concepción de "academias literarias" haya reaparecido en los últimos tiempos y que su reaparición se deba precisamente a poetas. Incluso en la época romántica, Friedrich Schlegel, en su *Gespräch über die Poesie*, hace decir a uno de sus personajes: "Entre los antiguos hubo escuelas poéticas en el sentido más propio de la palabra. Y no quiero negar que abrigo la esperanza de que esto sea posible también ahora." Modernamente Jules Romains *(Nouv. rev. franç.*, 1-VI-1921) puso de relieve la conveniencia de que se dieran "cours de technique poétique", lo cual en parte se realizó en los "Cours poétiques" de Valéry; Georges Duhamel, en su *Défense des Lettres. Biologie de mon métier*, exhortó a los maestros a dar a los noveles consejos prácticos y recetas de su profesión. Voces semejantes se oyen también en otros países. Quien se ocupe de los problemas técnicos de la literatura, ya sea poeta o investigador, no necesita hacerlo ocultamente, ni tiene que disculparse por ello. Al contrario, tiene motivos para acentuar la necesidad de tales estudios y puede afirmar con toda razón que la actual degradación de la literatura en todos los países procede, en gran parte, del desprecio por la técnica, por lo que es profesional y, consecuentemente, por la tradición. De semejante concepción errónea del "poeta" y de la "producción poética" proviene el repudio de toda reflexión, debido también, no pocas veces, a la pereza.

Pero aquí no nos consideramos autorizados a presentar un capítulo especial sobre la técnica. Porque el manejo de muchas formas explicadas en los capítulos anteriores puede y, en parte, debe hacerse con plena conciencia. Surgirían creaciones extrañas si un lírico, usando esquemas métricos más difíciles, no quisiera contar meticulosamente los acentos y las sílabas. La técnica de la construcción de la estrofa, de la rima, el empleo del "leitmotiv", etcétera, son problemas justificados y productivos. Los poetas del período barroco introdujeron muy conscientemente sus metáforas, de tal modo que podemos estudiar la técnica que emplearon. Y por último, las correcciones que los poetas hacen con plena conciencia en sus obras manifiestan algo de su técnica. También sucede lo mismo con muchos fenómenos de construcción. ¿Hay algún novelista que no piense dónde debe poner preferentemente el fin de un capítulo? ¿Y qué dramaturgo no reflexiona sobre lo que debe exponer en el primero, segundo y tercer acto de su drama?... Por tanto, en este capítulo no tratamos de fenómenos cuyo manejo sea fundamentalmente distinto de los ya indicados. Ni siquiera queremos afirmar que los medios técnicos que vamos a exponer se empleen siempre reflexivamente. Puede, en efecto, ocurrir que la técnica adquirida por un poeta durante su estudio se haya infiltrado tan íntimamente en él que no necesite sumergirse en nuevas reflexiones cuando tropiece con ciertos problemas técnicos al elaborar su obra.

En realidad, la unidad y el derecho a la existencia de este capítulo residen en el hecho de tratarse en él fenómenos que se encuentran entre las formas discutidas hasta aquí y las que se discutirán más adelante. Son, más exactamente, medios para la presentación de una obra, en cuyo empleo es necesaria la decisión consciente, de modo que tengan todos un aspecto técnico. Al mismo tiempo, este capítulo sirve de preparación para el del estilo. Porque cada uno de estos medios de formación y presentación contribuye, en mayor o menor grado, a la composición de la obra en sí; cada uno puede ser interrogado por el observador en lo referente a su eficacia, y cada uno depende también, por otra parte, del estilo de la obra, que, en el fondo, determina su empleo y selección.

Por motivos prácticos es conveniente estudiar estos medios técnicos separadamente, según se trate de obras líricas, épicas o dramáticas.

1. PROBLEMAS TÉCNICOS DE LA LÍRICA

La lírica se presenta como expresión de un yo. Por consiguiente, el autor tiene que decidir si quiere hacer de su discurso lírico la expresión de su propio yo o de un yo indeterminado, o si quiere ponerlo en boca de determinado personaje. A los poemas que se presentan como manifestación de un personaje determinado se les da el nombre de *poemas monologados* o *poemas-monólogos (Rol lengedichte).* Con la elección del poema monologado surge inmediatamente el siguiente problema técnico: ¿Cómo podrá el lector darse cuenta del papel representado? Generalmente el poeta hace la indicación necesaria ya por medio del título: *Lied der Toten, The Maid's Lament, Hymn of Pan, Le vin de l'assasin, Le vin des amants, Canción del pirata,* etc. Los anteriores ejemplos pertenecen a la lírica moderna. En las producciones líricas más antiguas son aún más frecuentes los casos de poesías monologadas. La hipótesis de que el lirismo es, en su esencia, la verdadera expansión del alma del propio poeta ha motivado cierto abandono de las poesías monologadas a partir del romanticismo. Un examen de los "papeles" escogidos, tanto limitándose a un poeta como extendiéndose a toda una corriente o a toda una época, conduciría, precisamente en lo relativo a épocas anteriores, a conclusiones valiosas sobre las relaciones entre las obras y el público y aclararía los aspectos sociológicos de la vida literaria. En gran parte, la historia de la literatura consideró, en otro tiempo, ciertos poemas medievales e incluso posteriores como verdadera expresión del propio "yo", aunque habían sido creados por el autor e interpretados por el público como poemas monologados. En la falsa interpretación de Varnhagen sobre el Cancionero de Ajuda podemos ver un ejemplo elocuente de tales equivocaciones. Un caso semejante ocurrió con la lírica petrarquista, con la de los anacreónticos, etc.

Cuando poetas más modernos se preocupan de dar la necesaria claridad mediante el título correspondiente, esto nos pone ante el

problema técnico del título en general. Los poemas medievales no llevaban título. Sólo a partir del humanismo se generalizó la costumbre de titular las producciones poéticas. El título tiene diversas funciones. Por un lado sabe disponer los ánimos convenientemente. Lo que en el teatro se consigue con los golpes de gong y apagando las luces, la transformación mágica del espectador, que es trasladado al mundo de la poesía, ha de lograrse en la lírica frecuentemente sólo por el título del poema. Al mismo tiempo, el título debe preparar la entrada en el mundo especial del poema correspondiente. Antiguamente se solía usar muchas veces como epígrafe sólo la forma o el género de la obra, como "Canción", "Oda", "Himno", "Soneto", etc. La índole conceptual y retórica del discurso se descubre ocasionalmente en los títulos que indican el tema que va a tratarse: "Que la vida es siempre breve y fugitiva", "L'art", "Die Künstler", "A Contemplation upon Flowers", etc.

Como diálogos encubiertos y, por tanto, bastante delimitados, se nos presentan los poemas cuyo título contiene un apóstrofe: "An den Mond", "An Schwager Kronos", "A la rosa", "Al Rey nuestro Señor", "To Night", "To Autumn", "Au vent", etc. En tales casos, el título concuerda más con el mundo especial del poema que las pálidas designaciones de "Canción" o "Soneto". Más significativo aún es el tipo en que se relata la situación en el espacio o en el tiempo que da origen al poema: "Jardín de otoño", "Hora de estrellas", "Au Septembre", "Crépuscule de dimanche d'été", "Im Mai", "Im Wald", "Auf dem See"; muchas veces se encuentra esto unido a la designación del género: "Canción de otoño en primavera", "Sátira de las rocas", "Canção da noite", "Mailied", "Chant d'automne".

Todos estos modos de titular son fácilmente comprensibles; si no existiesen los títulos, el propio lector sin dificultad los supliría. Los títulos funcionan como una especie de introducción al poema. Pero queda aún la posibilidad de ligar más claramente poema y título, de convertir el título en parte esencial de todo el poema. En tales casos el título cobra a veces un aspecto misterioso, impenetrable, que sólo se deja comprender en toda la amplitud de su sentido después de leer o escuchar todo el poema. Títulos como

"Recueillement" (Baudelaire), "Renouveau", "Apparition" (Mallarmé), por no citar más ejemplos, constituyen precisamente el oculto centro de la poesía.

Por el contrario, hay también la costumbre, especialmente a partir de fines del siglo XIX, de no elegir un título particular, sino de utilizar como tal las palabras iniciales del poema. La actitud que lleva a esto es no pocas veces totalmente opuesta a la actitud retórica. El poeta quiere alejar todo pensamiento temático, no quiere hablar a distancia ni reflexivamente, sino que su poesía debe ser recibida como una ola que casi imperceptiblemente se alza y vuelve a deshacerse.

La misma actitud determina también el comienzo en muchos de estos poemas. Una técnica propia para comenzar poemas se descubre fácilmente: esos fluidos comienzos con "y" o con una afirmación cualquiera, que producen en nosotros la impresión de que la poesía continúa un discurso iniciado ya mucho antes. [Ya Fray Luis de León inicia su oda a la Ascensión del Señor con el verso "¿Y dejas, Pastor santo,"]; el poema *Les poètes de sept ans*, de Rimbaud, comienza: "Et la mère fermant le livre..."; el *Canto bienal*, de Eduardo Marquina, empieza: "Y por segunda vez..."; *Adlerstrop*, de Edward Thomas, se abre con el siguiente verso: "Yes I Remember Adlerstrop", y la *Ballade des äusseren Lebens*, de Hugo von Hofmannsthal, con este otro: "Und Kinder wachsen auf..."

Por otra parte, Mallarmé en *Le Mystère dans les lettres (Divagations)* distingue dos maneras convenientes para iniciar un poema, si se plantea la cuestión desde el punto de vista del comienzo "misterioso": o debe resonar al principio una "música estridente", de modo que el poema pueda desarrollarse en la sorpresa que ésta provoca —esta técnica la encontró Mallarmé muchas veces en Victor Hugo, pero también el comienzo de su *Après-midi d'un Faune* se ha citado como ejemplo: "Ces nymphes, je les veux perpétuer..."—, o bien deben acumularse inicialmente presentimientos y dudas, comenzando de una manera oscura, para pasar después a una terminación brillante.

Pero al examinar la obra del propio Mallarmé se comprueba en seguida que no bastan estos dos tipos. Además, el segundo de-

muestra ya que el comienzo del poema está determinado muchas veces por la estructura total de éste y sólo muy condicionalmente tiene técnica propia.

En el terreno de la balada ha sido más fácil indicar tipos y técnicas rígidos, y algunos poetas han participado en la discusión de estos problemas. Así, una balada llena de acción se inicia, preferentemente, con palabras pronunciadas directamente por un personaje:

Graf Douglas, presse den Helm ins Haar.
(Conde Douglas, aprieta el yelmo sobre tu cabello.)
(Strachwitz, *Das Herz von Douglas.*)

o con una pregunta indeterminada en cuanto a su origen y dirección:

John Maynard. Wer war John Maynard?
(John Maynard. ¿Quién era John Maynard?).
(Fontane, *John Maynard.*)

Por el contrario, el poeta Börries von Münchhausen recomienda que las baladas más líricas comiencen con un "acorde preparatorio". Entiende por tal una estrofa o un grupo de versos que, sin estar íntimamente vinculados con la verdadera acción, hagan que el lector se ponga a tono con la poesía.

Las cuestiones técnicas de la lírica tuvieron en la poesía de las épocas anteriores un papel más importante que en los dos últimos siglos. Existía la tradición de determinadas prácticas que podían aprenderse, y ni al poeta ni al público les parecía que se perjudicase a la calidad estética de un buen poema por el hecho de que se pudiese observar en él la utilización de tales recursos. Al contrario, el hábil empleo de prácticas conocidas era visto por los entendidos con pleno agrado y consentimiento.

La investigación de los "tópicos" nos ha dado a conocer también estos datos con toda claridad, y nos ha permitido contemplar por dentro el taller de los poetas. María Rosa Lida, en el estudio ya citado, muestra "cómo un esquema virgiliano, la oposición de series de comparaciones en el canto amebeo *(Bucólicas,* VII), ha sido aprovechado y trabajado en el lirismo español del renacimiento". El propio Ernst Robert Curtius esbozó, entre otras, la

historia de un esquema estructural desde la antigüedad (Tiberiano) hasta el siglo XVII, dándole el nombre de "esquema adicionante" *(Summationsschema):* "lo característico es la adición final de un número de ejemplos presentados simétricamente". Curtius da como primer ejemplo del renacimiento un soneto del italiano Panfilo Sasso (1527); añade ejemplos de Calderón, Lope y otros poetas españoles del Siglo de Oro. De la "Renaissance" francesa menciona, entre otros, a Ronsard. En la lírica portuguesa de aquella época no escasean los ejemplos. [Dámaso Alonso, en su obra *Seis calas en la expresión literaria española*, pág. 59 y sigs., considera este esquema como subtipo de poemas correlativos con hibridismo progresivo-reiterativo, y le da el nombre de "diseminativo-recolectivo". Los poemas construidos de acuerdo con tal esquema se dan en la literatura española, según Dámaso Alonso, con frecuencia portentosamente grande.

Remitimos al lector al soneto de Góngora reproducido en la página 160,

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas,

limitándonos a añadir aquí otro ejemplo, éste de Lope de Vega, que tomamos de la citada obra de D. Alonso:

Si la grana del labio Celia mueve,
ámbar parece que su olor respira;
cesa el jazmín, y allí la envidia admira
las perlas que entre rosa y cristal llueve.

¿Qué vid en olmo o flor del sol se atreve
a competir con lo que enlaza y mira?
La voz es de ángel, la aura, si suspira,
como azahar de abril su aliento bebe.

Puede ser sol si le faltara al cielo,
con una luz tan viva y amorosa
que el alma y los sentidos tiene en calma.

Finalmente se ven cubrir de un velo
grana, ámbar, jazmín, cristal y rosa,
vid, flor, voz, aura, abril, sol, cielo y alma.]

Estos ejemplos son suficientes para poner de manifiesto la importancia de la tradición retórica en la lírica de aquellos siglos. La conclusión es categórica: el que se dedique a estudiar la poesía de la Edad Media, del Renacimiento o del Barroco debe familiarizarse primero con los fundamentos retóricos de toda esta poesía.

Por otra parte, no debe deducirse de esto que la observación de las prácticas retóricas haga superfluo el estudio de problemas ulteriores; precisamente debido a las últimas observaciones sobre los preceptos constructivos de la retórica, debe acentuarse que desde este punto de vista no pueden solucionarse todos los problemas de la composición poética.

2. PROBLEMAS TÉCNICOS DEL DRAMA

También en la dramática existe algo que se corresponde con la poesía monologada de la lírica. Algunos autores dramáticos eligieron para este fin la forma de sueño: las primeras escenas y las últimas transcurren en la "realidad" poética, mientras que el drama propiamente dicho se desarrolla en un plano especial; puede tratarse de un tiempo pasado, futuro, presente, o incluso de una época fantástica. Gerhart Hauptmann, en *Elga*, actualizó de este modo el pasado. Se decidió a utilizar la forma del sueño movido por *Der Traum ein Leben*, de Grillparzer, quien hace vivir al protagonista, que se encuentra en una situación complicada, cómo sería su futuro si se dejase llevar por su inclinación. El propio Grillparzer escribió su drama bajo el influjo de *La vida es sueño*, de Calderón. En el célebre *Traumspiel (Sueño)*, de Strindberg, el mismo título indica que la obra se desarrolla en forma de sueño. Algunos libretos de óperas han utilizado también la misma técnica de dos planos diferentes, como *Palestrina*, de Hans Pfitzner, y *Mona Lisa*, de Max von Schilling. En *Hanneles Himmelfahrt*, Gerhart Hauptmann había usado ya antes que en *Elga* los dos planos diferentes, sobreponiendo el plano de las visiones al de la realidad.

La elección de la forma de sueño exige que se resuelvan otras cuestiones técnicas. El poeta debe escoger los medios apropiados para que el paso al mundo del sueño resulte suficientemente claro.

Debe resolver de qué manera y con qué procedimientos quiere poner de relieve el carácter sómnico de su obra. El *Traumspiel*, de Strindberg, es, desde el punto de vista de la técnica, uno de los dramas sómnicos más interesantes, e influyó en muchos aspectos sobre el drama del llamado expresionismo. Al poeta, especialmente en la realización del carácter sómnico, le ayuda el director de escena. En el arte escénico moderno desempeñan un papel muy importante las gasas y los efectos de luz. Parte de la técnica dramática depende siempre de los recursos técnicos empleados en la escenificación contemporánea. El historiador de la literatura que al estudiar un drama no conozca el arte escénico correspondiente, con facilidad perderá el verdadero camino.

El escenario más corriente en la Edad Media era el llamado "escenario simultáneo" *(Simultanbühne)*. En el lugar de la representación se encuentran juntos todos los escenarios que se requieren para el desarrollo de la acción. Los actores van de una parte a otra del lugar de la representación, para la cual sirve muchas veces la plaza de las ciudades. El estilo de la representación de los dramas religiosos a fines de la Edad Media se hace cada vez más realista; interpretaríamos y criticaríamos erróneamente los textos de este período si no tuviéramos en cuenta la sólida objetividad que les servía de complemento.

Muy diferente es la escenificación desarrollada por el teatro del humanismo. Recientemente han surgido dudas acerca de si se puede considerar aún el llamado "escenario de barraca" *(Badezellenbühne)* como la forma característica del teatro humanista. Entiéndese por "escenario de barraca" un proscenio poco elevado y sin bastidores, limitado en su parte posterior por cortinas sucesivas. Los actores pueden entrar y salir por los lados o por las cortinas; las barracas representan casas; si están abiertas, indican el interior de una casa.

La polémica desarrollada antiguamente con tanto ardor sobre la reconstrucción del escenario de Shakespeare y sobre la debida interpretación de los diseños conservados, especialmente el del holandés De Witt, puede darse ya por terminada. El escenario típico de Shakespeare constaba de tres partes. La principal era un plano poco elevado, adonde el público podía mirar por tres lados. La

interpretación más antigua, según la cual no había bastidores, sino que se indicaba mediante carteles el significado del escenario en cada momento, está hoy abandonada. Cada ambiente exigido por la escena: una calle, un bosque, una sala, etc., era indicado claramente por bastidores. A esta superficie escénica se unía por detrás otra más pequeña, en la que también se representaba. Encima estaba situado un escenario superior, en forma de balcón bastante estrecho. Gracias a los viajes de los "comediantes ingleses" por el continente, el escenario shakespeariano fue ampliamente conocido y ejerció gran influjo.

El siglo XVII fijó las bases de la práctica aún hoy habitual en la representación escénica. Ahora se construyen en todas partes edificios para espectáculos, es decir, teatros, y se ha establecido sólidamente la clase social de los actores (a partir del siglo XVII aparecen las actrices). El decorado escénico alcanza un desarrollo asombroso en los teatros de las grandes ciudades, especialmente en los teatros de corte, por medio de bastidores, telones de fondo, escotillones, máquinas de volar y otros recursos técnicos. Sobre todo, en el siglo XVII se crea la forma aún hoy tradicional del "escenaro mágico" *(Illusionsbühne)*, en que el público sólo puede mirar desde un lado a las tablas, que representan el mundo. Arquitectos y pintores colaboran con todos los medios para completar la ilusión.

Lo que se esperaba del siglo XX, una revolución en el teatro, debida a la adopción de nuevos procesos técnicos (del cine, de la radio, del altavoz, etc.), aún no se ha llevado a cabo. Hasta ahora, las tentativas de introducción de tales procesos nuevos no han tenido éxito. Por el contrario, parece que el teatro, movido por la competencia del cine, se muestra inclinado no a mezclar todos los recursos técnicos posibles, sino a profundizar de nuevo en lo que le es peculiar, en su propia esencia. No ha tenido gran importancia el hecho de que el teatro haga uso del teléfono: sin embargo, éste ha sido un nuevo medio para ampliar el espacio reducido y aislado de la escena. Sin duda se han hecho algunos experimentos interesantes con la introducción del teléfono en el drama moderno (especialmente por autores franceses), pero no se puede hablar de un influjo profundo en la historia del teatro.

El problema técnico de la representación de acontecimientos simultáneos que ocurren fuera del escenario es tan antiguo como el mismo teatro. El teléfono, el altavoz, la televisión, son soluciones modernas de un problema tan antiguo. No siempre será posible representar por medio de la voz lo que ocurre fuera del escenario, tal como Calderón y Goethe hicieron resonar la voz de Dios. Otra solución, ya antigua, de este problema técnico es la llamada *ticoscopia:* un observador situado sobre un muro o una torre relata a los actores (y al público) lo que ocurre fuera. La "ticoscopia" se utiliza muchas veces en el drama actual cuando se trata de batallas, naufragios o algo semejante, siempre difíciles de representar ante los espectadores. También los sueños y las visiones pueden contribuir a ampliar los límites de la escena, incluso en un sentido temporal, es decir, actualizando el pasado o el futuro. Y, por último, queda siempre la posibilidad de dividir el escenario y presentar al espectador dos series de acciones al mismo tiempo, posibilidad técnica de la que el drama del siglo XX se ha servido con frecuencia. Proviene también de los antiguos el *relato de un mensajero,* procedimiento técnico para dar vida a acontecimientos recientes.

Con frecuencia, todo el drama se proyecta hacia el pasado: los acontecimientos decisivos se han realizado ya, y se van comunicando poco a poco al espectador, mientras que la acción representada en el escenario sólo muestra los últimos efectos de dichos acontecimientos: lo que sucede ante nosotros no es, por decirlo así, más que el último acto de una acción comenzada hace tiempo. A este tipo de drama se le da el nombre de *drama analítico.* El ejemplo más célebre es el *Edipo Rey,* de Sófocles. Modernamente se incorpora a este tipo el drama fatalista de los románticos; *Los espectros,* de Ibsen, es la obra más representativa de esta especie dentro del naturalismo.

También se amplifican los límites escénicos en cierto modo mediante la inclusión de un argumento en otro. Los ejemplos más conocidos son el *Hamlet* y el *Sueño de una noche de verano,* de Shakespeare, dos dramas en que el mismo proceso técnico sirve para fines absolutamente diferentes. La inclusión de un argumento en otro es frecuente también en el teatro español (p. ej., Lope de Vega: *Lo fingido verdadero*). Siguiendo las huellas de Shakespea-

re y de los españoles, Tieck usó este procedimiento en sus dramas románticos.

Forma parte de la técnica dramática la solución del problema de dar a conocer al público el punto de partida o, más bien, la situación inicial del drama. Al conjunto de las escenas encaminadas a este fin se les da el nombre de *exposición*. Esto termina generalmente en el primer *momento excitante*, con el que empieza la tensión en el tiempo y el desarrollo dramático. Es característico de Lope de Vega reducir la exposición al mínimo, o sea, partir de situaciones sencillas y claras. No tarda, generalmente, en introducir el primer "momento excitante", que hace que la acción avance. Así, al comienzo de *La Estrella de Sevilla* confiesa el rey su deseo de poseer a la joven cuya belleza le ha impresionado. En *El mejor Alcalde el Rey* encontramos primero un monólogo de Sánchez, que sirve de exposición; el diálogo con Elvira, que viene a continuación, representa el primer "momento excitante": es la decisión de pedir la mano de Elvira al padre de ésta. Cuando su consentimiento pone fin al impulso procedente de aquel momento, al punto surge otro por la necesidad de pedir el consentimiento a Don Tello, de quien depende Sánchez: ahora está ya la acción en pleno desarrollo.

En los dramas más antiguos hay frecuentemente un personaje especial que, en una especie de prólogo, expone el tema al público: Gil Vicente, por ejemplo, se sirvió de este medio en varias ocasiones. Íntimamente relacionada con esta práctica está la costumbre, muy usada también en otros tiempos, de que los propios personajes hablen de la situación apenas entran en escena. Semejantes procedimientos técnicos no nos parecen dramáticos, sino de carácter típicamente épico, porque hay en ellos un narrador interpuesto entre la realidad poética y el público.

En la caracterización de los personajes se distingue, además de la caracterización espontánea, la caracterización *directa* y la *indirecta*. Llámase caracterización *directa* el conjunto de las manifestaciones hechas por otros personajes acerca de uno determinado. El espectador queda así enterado del carácter de tal personaje. Pero los autores modernos dan en tales casos sólo una explicación limitada, para mantener así vivo el interés. No pocas

veces atizan la curiosidad del público con caracterizaciones directas que se contradicen, e incluso le desorientan mediante una caracterización deliberadamente inexacta. (Utilizan la descripción contradictoria de la protagonista Lessing en *Emilia Galotti* y Schiller en *María Estuardo*. Goethe hace en el primer acto de su *Egmont* una triple descripción del protagonista, sin introducirlo en escena hasta el segundo.) La caracterización *indirecta* se da cuando el espectador debe sacar conclusiones acerca de un carácter tomando como punto de partida las palabras y acciones del propio personaje. Estas dos formas se dan unidas las más de las veces, adelantándose temporalmente la caracterización directa; el dramaturgo logrará efectos especiales de la hábil preparación de la entrada en escena de su protagonista. Más importante aún es la cuestión de la debida preparación tratándose del *cine:* teniendo en cuenta el número naturalmente mayor de papeles, las figuras principales deben destacarse convenientemente.

Todos los dramaturgos tienen que solucionar los problemas técnicos de la exposición, caracterización, entrada y salida de los personajes, etc. Pero la elección de los procedimientos técnicos no dependerá exclusivamente de la situación de cada momento. Para la selección definitiva será más bien determinante el estilo de toda la obra —a no ser que la falta de conocimientos técnicos y de práctica teatral determine los procedimientos aplicados por el autor—. La técnica relativamente homogénea de la tragedia francesa y la firmeza de su tradición son prueba del estilo tan marcado de esta dramática. Pero, naturalmente, esta técnica no debe considerase como la solución mejor y definitiva para todos los dramas. Una fuerza expresiva distinta de aquélla, es decir, otro estilo, tendrá necesariamente otra técnica.

A los problemas técnicos que las diferentes fuerzas expresivas, manifestadas por las diversas épocas y dramaturgos, han resuelto de modo totalmente diverso, pertenece también la cuestión del empleo y de la contextura del *monólogo*. En atención al principio de la verosimilitud fue evitado, por ejemplo, en el drama del naturalismo. De acuerdo con las diversas funciones que el monólogo ejerce, podemos dividirlo en varias especies. En el plano inferior se encuentra el monólogo "técnico". Sirve para no dejar vacío el

escenario. La tragedia francesa ofrece algunos ejemplos. El monólogo "épico" se emplea para comunicar al espectador sucesos anteriores que no han sido representados. En el monólogo "lírico" un personaje expresa sus sentimientos y emociones, mientras que en el monólogo "reflexivo", como su nombre indica, se hacen consideraciones sobre una situación o un tema determinados. Finalmente, en el monólogo "dramático" propiamente dicho se toma una decisión importante para el desarrollo de la acción. Pocas veces se dan puras en la práctica las formas enumeradas, pero siempre es posible reconocer la función principal del monólogo. Algunos dramaturgos han seguido el ejemplo de Shakespeare en la técnica de la estructuración del monólogo, sobre todo en la manera de transformarlo en diálogo del protagonista consigo mismo o con un "tú" imaginario, o incluso con un objeto inanimado. Ejemplo célebre de este último caso es el diálogo de Hamlet con la calavera; de modo semejante transcurre el diálogo de Juana de Arco con su yelmo en *La Doncella de Orleáns*, de Schiller.

3. PROBLEMAS TÉCNICOS DE LA ÉPICA

La técnica del arte narrativo se deriva de la situación inicial del "narrar"; existe un acontecimiento que se narra, existe un público a quien se narra y existe un narrador que sirve de intermediario entre ambos.

Por medio de un artificio técnico puede concretarse e intensificarse esta situación: el autor se oculta detrás de otro narrador, en boca del cual pone la narración. Precisamente la narración, cuyo nombre indica ya que en ella se manifiesta del modo más patente la situación primitiva del narrar, ha gustado siempre de este recurso. Bien conocida es su utilización, por ejemplo, en el *Decamerón* de Boccaccio, a cuya imitación se usó luego en otras obras (Chaucer, *Canterbury Tales*, Margarita de Valois, *Heptamerón;* Gianbattista Basile, *Pentamerón;* Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*, etc.). Desde principios del siglo XVIII fueron notables también como fuentes de inspiración *Las mil y una noches*, traducidas entonces por primera vez al francés por iniciativa de Galland. Y no sólo para ciclos, sino también para

narraciones sueltas se utilizó con frecuencia este recurso. Gran parte de la obra narrativa de Theodor Storm y casi toda la de C. F. Meyer presentan esta característica, y ambos escritores llevaron a la perfección la técnica de la "narración enmarcada" *(Rahmenerzählung)*.

Por la integración de un público y de la figura del narrador en la narración se establece una perspectiva y unos límites fijos que tienen que ser mantenidos durante toda la narración "interna" o enmarcada. Pero la limitación que esta técnica lleva consigo proporciona al mismo tiempo al autor las posibilidades más fecundas. Cuando, por ejemplo, Storm, en su *Schimmelreiter* ("El jinete del caballo blanco"), pone la narración en boca de un culto maestro de escuela, las cosas mágicas y sobrenaturales que éste relata, acompañando la narración con movimientos de cabeza, reciben un énfasis y una confirmación especiales. (La narración enmarcada es un recurso técnico excelente para satisfacer una exigencia primordial que el lector reclama del arte narrativo: la confirmación de lo narrado. Constituyen excepción las "historias engañosas" que existen en todas las literaturas. Mas precisamente el hecho de que la incredibilidad sea constitutiva para todo un tipo de narraciones muestra que en todos los demás casos se impone inexorablemente la exigencia de autenticidad.) C. F. Meyer, en su narración *Die Hochzeit des Mönchs* ("El casamiento del monje"), elige como narrador a Dante, dotando así a la obra de atractivo especial, puesto que el autor sabe estar a la altura de las exigencias que impone semejante elección. La narración puede servir a la vez de solución magistral de otro problema técnico planteado por la narración enmarcada, que se refiere al modo en que deben unirse el "marco" y la auténtica narración. En el caso de C. F. Meyer, Dante, como narrador, utiliza personajes y acontecimientos de su público para ilustrar personajes y acontecimientos de la narración enmarcada, estableciendo vínculos estrechos entre los dos ambientes.

En su narración titulada *Der Heilige* ("El Santo"), C. F. Meyer pone como narrador a un simple ballestero. En este caso el atractivo de la narración reside precisamente en el hecho de que la naturaleza sencilla del narrador no es capaz de abarcar el fon-

do y trasfondo de los acontecimientos ni la compleja psicología de los personajes, de suerte que el lector se ve obligado constantemente a completar y profundizar el contenido esencial de la obra.

Otras modalidades de la narración enmarcada son la ficción de un hallazgo de papeles o el descubrimiento de documentos buscados con afán. Así Dickens se nos presenta al principio de *Pickwick Papers* como simple cronista que se ha esforzado con ahínco en procurarse los documentos "auténticos". Cuando se presenta como base una crónica, inmediatamente surgen ciertas exigencias técnicas respecto a la actitud narrativa, al lenguaje, etc. El escritor Meinhold, autor de una narración titulada *Die Bernsteinhexe* ("La bruja de ámbar"), consiguió hasta tal punto darle aspecto de una crónica del siglo XVII, que cuando él se dio a conocer como autor, el público, persuadido de la autenticidad de la supuesta crónica, no se lo creyó.

El romanticismo supo lograr efectos especiales de la ficción de un ordenador. En el *Kater Murr* ("El gato Murr"), de E. T. A. Hoffmann, se mezclan constantemente partes de la autobiografía del gato con las de la biografía del maestro Kreisler. Esto se justifica por la (fingida) negligencia del (fingido) ordenador, que no tuvo en cuenta que el gato había escrito su propia vida en hojas en cuyo reverso estaba escrita la vida del maestro. El cambio constante de ambiente y de perspectiva y la manera abrupta de intercalarse ambas narraciones hacen posibles los efectos más sorprendentes.

En las narraciones presentadas por un narrador ficticio es frecuente que el narrador cuente los hechos como si los hubiera vivido. A este modo de narrar se le da el nombre de *narración en primera persona* (narración subjetiva: *Ich Erzählung*). Lo opuesto es la *narración en tercera persona* (narración objetiva: *Er Erzählung*), en la cual el autor o el supuesto narrador queda fuera del plano de los acontecimientos. Como tercera posibilidad de narrar suele considerarse la *forma epistolar*, en la que, por decirlo así, varias personas desempeñan el papel de narrador. (Se dan casos como el del *Werther*, de Goethe, en que todas las cartas han sido escritas por la misma persona.) Como se ve, en este caso se trata realmente de una simple variedad de la narración en primera persona.

Pero las variaciones son tan importantes que justifican el que se haga con ellas un grupo aparte: en los otros dos tipos, los acontecimientos se relatan generalmente como algo pasado. En la forma epistolar el punto de vista del narrador está aún dentro del transcurso de la acción. El narrador vive en la tensión temporal. Con razón ya Goethe atribuyó a la forma epistolar carácter dramático.

La narración epistolar y, en general, la narración en primera persona presenta también, junto con una estricta delimitación, determinadas exigencias al autor, aunque al mismo tiempo le proporciona ciertas ventajas. La "omnisciencia" épica es aquí sustituida por una perspectiva rigurosamente prefijada. Cuando Gottfried Keller refundió su novela *Der grüne Heinrich* en una segunda redacción totalmente en primera persona, no siempre consiguió vencer todas las dificultades, puesto que ahora sólo podía relatarse lo que el narrador vivía o experimentaba.

Por lo demás, a esta forma narrativa se le ha atribuido carácter dramático porque en ella se establece contacto directo entre el lector y la realidad poética. Pero, sobre todo, la narración en primera persona robustece la impresión de autenticidad que ya la narración enmarcada confiere de suyo a lo narrado. Ya en la antigüedad se procuró acreditar de este modo historias verdaderamente fantásticas y maravillosos relatos de viajes. Las aventuras del falso barón Münchhausen y las estupendas experiencias del protagonista de *Erewhon*, de Samuel Butler, cobran un carácter cómico especial por el hecho de ser presentadas por los narradores como vividas por ellos mismos.

La narración en primera persona suele agradar mucho en la novela. Se usa siempre en la novela "picaresca", uno de los tipos inmortales de novela. También se encuentra muchas veces en la novela humorística (en Fielding, Dickens, Machado de Assis, y es frecuente en las novelas de Ricardo León). Predomina en la novela de carácter formativo (Keller: *Grüner Heinrich*; Dickens: *David Copperfield;* Stifter: *Nachsommer*, etc.), y a partir de *Werther*, de Goethe, se ha usado especialmente para presentar figuras psicológicamente interesantes (Benjamín Constant: *Adolphe;* Lamartine: *Raphäel*, etc.). No debemos olvidar, por último, los influjos procedentes de la biografía. Es incalculable la repercusión

de las *Confesiones* de San Agustín en la literatura, siempre que se ha tratado de presentar una vida no vulgar y que ha pasado por los niveles más bajos de la existencia (por ejemplo, De Quincey: *Confessions of an English Opium Eater).*

También en la novela puede la discrepancia entre la perspectiva limitada del narrador y la complejidad y profundidad de los objetos narrados producir efectos especiales, como ya vimos en la narración de C. F. Meyer titulada *Der Heilige.* Así, por ejemplo, en *Le Grand Meaulnes,* de Alain Fournier, el lector tiene que poner mucho de su parte, ya que la perspectiva del narrador no es suficiente. Las demás faltas de claridad e incluso enigmas han sido puestos deliberadamente por el autor; la narración en primera persona —de vez en cuando interrumpida— fue elegida como procedimiento técnico adecuado, desde todos los puntos de vista, al estilo de toda la obra.

La elección de un narrador ficticio en las narraciones enmarcadas es simplemente una intensificación de la situación inicial de todas las narraciones, es decir, de aquel trío formado por el narrador, la materia narrada y el público. Se da en todas las obras narrativas. La relación del narrador con el público y con la materia (objetividad) se denomina *actitud narrativa.* Su exacta comprensión es de máxima importancia para la interpretación de la obra.

La actitud narrativa que cada autor adopta está en la más íntima relación con el estilo de la obra; al mismo tiempo, surgen aquí determinadas exigencias técnicas, que es preciso resolver.

En la actitud frente al público, que constituye uno de los aspectos del problema, son posibles grandes diferencias. Todo narrador adopta una actitud frente a su público, aunque no la dé a conocer abiertamente. Por último, fracasará en su tarea si no consigue atraer de algún modo a su auditorio e interesarle por lo que va a contar. No siempre es preciso emplear medios drásticos, como hace la novela por entregas, que se interrumpe en el momento de mayor expectación para hacer esperar la continuación —técnica típica de las novelas de periódicos y revistas.

Según la actitud para con el público, se distinguen ya algunas especies del arte narrativo. Puede decirse que en las novelas, narraciones, novelas cortas, etc., el narrador se encuentra en el mis-

mo plano que el público. Especialmente en el arte burgués del siglo XIX, predomina el esfuerzo por lograr la más corta distancia, la más estrecha intimidad con el lector. Es bien conocido el célebre apóstrofe "querido lector", así como los procedimientos técnicos encaminados a aumentar esta intimidad: alocuciones, digresiones con el lector durante la narración, el diálogo ya en el prólogo, etc. En la misma dirección actúa la exclusión expresa de la masa: se narra sólo para unos pocos, para unas cuantas almas congeniales. Machado de Assis, el más importante novelista brasileño del siglo XIX, sólo cuenta, en su obra maestra *Memórias póstumas de Braz Cubas*, con diez lectores, a los que en ocasiones se dirige individualmente. El narrador de la *Chronik der Sperlingsgasse*, de Raabe, o el de la *Comedia Sentimental*, de Ricardo León, sólo escriben para sí mismos.

Que los novelistas de aquel tiempo pensaban en un público determinado se revela también por el rasgo característico de las narraciones burguesas del siglo XIX: su predilección por las citas o las alusiones literarias. Con frecuencia los títulos mismos indican claramente la actitud de la narración y a qué público se dirige. En Alemania, Goethe y Schiller fueron muchas veces saqueados (Heyse: *Über allen Gipfeln;* Spielhagen: *Problematische Naturen*, etc.); en Inglaterra, *Pilgrim's Progress*, de Bunyan, fue, entre otras, cantera de citas y títulos (Thackeray: *Vanity Fair.)*

Totalmente diversa es la actitud del narrador frente al público en la epopeya. Cuando Goethe y Schiller trataron de explicar las diferencias esenciales entre el drama y la epopeya *(Über epische und dramatische Dichtung)*, definieron la manera de exponer en el drama como "absolutamente presente" y la de la epopeya como "absolutamente pasada". Veían al poeta épico en la figura del rapsoda que, como un "hombre sabio", "abarca con su mirada, llena de serenidad, los acontecimientos pasados". No aparece personalmente ante el público, sino que recita "detrás de una cortina". En realidad es típico de la actitud épica que el narrador se mantenga en un plano superior al del público. Habla como rapsoda, como vate, como iniciado; es como si la voz de las Musas se dirigiera a nosotros a través de él. Resulta así un tono caraterizado por cierta dignidad y solemnidad, una especie de "canto". En los primeros

versos de las epopeyas suele destacarse esto expresamente. Aquí se estableció una sólida tradición, formulada en parte por la retórica. Sirvió de modelo la técnica usada por los antiguos: en los primeros versos se anuncia el tema (indicio de una visión que lo abarca todo), se presenta el narrador *(propositio)* y queda fijada la altura del tono:

Menin aeide, Thea... (Homero.)

Arma virumque cano... (Virgilio).

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto... (Ariosto).

Canto al Hijo de Dios, humano y muerto
Con dolores y afrenta por el hombre... (Fr. D. de Hojeda).

As armas e os Barões assinalados...
Cantando espalharei... (Camões).

Of Man's first disobedience...
Sing, Heavenly Muse... (Milton).

Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschheit Erlösung...
(Klopstock).

El estado de serena reflexión en que narra el poeta épico forma ya parte del segundo aspecto de la actitud narrativa, es decir, de la actitud del narrador ante su objeto. Como expresión de la gran distancia con relación a lo narrado y de la visión panorámica se desarrolló en la epopeya un rasgo estilístico (podríamos decir también: una técnica) que sin duda se puede hallar también en otros tipos de narraciones, pero siempre como síntoma de la "omnisciencia" épica: la *anticipación.*

Podría pensarse que, debido a la anticipación de los acontecimientos futuros, se destruía la expectación tan necesaria y deseada por el narrador. En realidad, una novela policíaca perdería todo interés si al principio se indicara ya el desenlace —las novelas policíacas no pertenecen ciertamente a la literatura que se puede y se quiere volver a leer—. Pero el interés del arte narrativo no es de naturaleza tan grosera y material como para sufrir por una indi-

cación sumaria del desenlace. Un examen más minucioso de la técnica de la anticipación manifiesta que generalmente no se hace más que levantar un poco el velo, y sólo por un lado. El resultado de esto es precisamente aumento de la expectación ante el "cómo" del desarrollo y los caminos de la acción. No pocas veces las anticipaciones se extienden sólo a desenlaces de fases, pero no al total, de modo que el lector es conducido de un sector a otro y las anticipaciones contribuyen al mismo tiempo a la concatenación del conjunto. También debe observarse si las anticipaciones se refieren al transcurso de la acción, al contenido ideológico o bien al lirismo. No son raros los casos en que el narrador se limita a crear la disposición anímica para lo que va a venir. La función más importante de las anticipaciones es, sin embargo, dar un sentido vivo de la unidad y armonía del mundo poético. En la difusa vida cotidiana no participamos en muchas cosas con la debida intensidad espiritual y emocional porque sabemos que no alcanzaremos la continuación y la solución de las cuestiones que se presentan ante nuestros ojos. Un simple compañero de viaje que nos habla de sus preocupaciones, intenciones y esperanzas, tal vez en la estación siguiente va a desaparecer para siempre de nuestra vista, y por esta razón sólo nos interesamos superficialmente por sus confidencias. Las anticipaciones en la literatura dan al lector plena certeza de que el mundo de cada obra no es amorfo ni difuso, y de que se verá recompensada la plena adhesión del alma a los personajes y acontecimientos. Una función secundaria de la anticipación, es, por último, la de contribuir también a la confirmación de hechos narrados.

El estudio de la anticipación en una obra será, por tanto, de gran importancia para su debida comprensión y esclarecimiento; al mismo tiempo se plantea aquí un problema que afecta a la esencia de la literatura en general y es, por consiguiente, importante para la ciencia de la literatura. El investigador húngaro Eugenio Gerlötei, que dedicó a la anticipación varios trabajos generales y especiales, dio a su estudio *Die Vorausdeutung in der Dichtung* ("La anticipación en la literatura"), "Helicon" II, fasc. I, el subtítulo *Keimer einer Anschauung vom Leben der Dichtung* ("Gérmenes de una concepción de la vida de la literatura").

Sigamos de momento los caminos que desde la anticipación llevan al conjunto de problemas relativos al *tratamiento del tiempo*. No sólo el poeta épico, sino principal y fundamentalmente el narrador en general considera su objeto como pasado. Esta opinión ha sido combatida a veces en lo que se refiere a la novela y al cuento, pero no con mucha razón. Desde luego, hay narraciones que suprimen el pretérito como tiempo verbal y lo relatan todo en presente. El lector presencia de este modo un drama que está desarrollándose. Pero es también indiscutible que tales libros no producen el efecto apetecido: su actitud constantemente "ofensiva" los hace más bien fastidiosos. Semejante mezcla de elementos épicos y dramáticos no parece satisfactoria. Por otra parte, el uso oportuno y ocasional del presente histórico produce efectos extraordinariamente vivos e intensos; el gran novelista noruego Knut Hamsun ha desarrollado esta técnica con gran maestría.

Hay todavía otros procedimientos para acortar la distancia con relación al pasado que se narra. Así, el narrador puede hacer que los acontecimientos se desarrollen en una sucesión temporal que corresponda exactamente a la temporalidad del mundo real, haciendo coincidir el tiempo objetivo con el de la obra literaria. El ejemplo más conocido de la actualidad es el *Ulysses*, de James Joyce, cuya lectura dura casi el mismo tiempo que los acontecimientos relatados. Algo parecido se había intentado ya antes: nos limitaremos a citar la novela *Konrad der Leutnant*, de Karl Spitteler, y el comienzo del *Heliant*, de Albrecht Schaeffer. Pero, en obras extensas, esta coincidencia se hace imposible, puesto que nadie puede leer durante veinticuatro horas sin interrupción. Finalmente, se llegaría a extremos absurdos si se quisiera establecer un riguroso sincronismo, concediendo, por ejemplo, el descanso de la noche al protagonista de la novela por suponer que el lector también se iba a la cama, para continuar a la mañana siguiente la lectura con el desayuno de ambos. Sólo un naturalismo extravagante puede ver ventajas en esto, sin percatarse de que la esencia del arte sufriría con ello muy grave quebranto.

El lector se identifica de tal modo con el mundo propio de la obra literaria que no se para a medir lo que dura su acción com-

parándola con el transcurso objetivo del tiempo. (No tocamos aquí el problema de la discrepancia entre el tiempo "objetivo" y el tiempo siempre "subjetivo" del hombre.) Nos abandonamos gustosos a la medida del tiempo que el autor quiere imponernos y que, si conoce bien su oficio, nos impone efectivamente. Le permitimos —a pesar de Lessing— que dedique algún tiempo a describir situaciones: es como si entonces el tiempo, en cierto modo, se hubiera parado para nosotros. Por otra parte, seguimos al autor en su vuelo sobre mayores espacios de tiempo cuando los acelera adecuadamente. La configuración del tiempo y su técnica son un campo difícil, pero compensador, para la investigación literaria.

Claro que el narrador no puede obrar a su antojo. La configuración especial del tiempo en una obra se desarrolla sobre el terreno de la idea humana del tiempo. Un protagonista que con los años se hiciese cada vez más joven sólo sería posible en los cuentos de hadas, que es el tipo de narración que con mayor libertad puede tratar el tiempo. Pero hay casos menos extraordinarios. En la epopeya de los *Nibelungos* la acción se prolonga durante varias décadas. A pesar de esto, el lector, en los últimos cantos, no nota que los personajes hayan envejecido proporcionalmente. Se han dado explicaciones racionalistas, afirmando que las palabras y hechos de Krimhilda al fin de la epopeya acaso puedan atribuirse con propiedad a una mujer vieja, pero enérgica. No ocurre lo mismo con otro personaje, y por eso se ha censurado vivamente al autor: el hermano de Krimhilda, Giselher, es durante toda la epopeya "el joven", e incluso en las luchas finales se nos presenta tan mozo como la primera vez que nos encontramos con él. Parece más importante y correcto examinar en primer lugar y sistemáticamente la concepción y configuración del tiempo en los Nibelungos. Tenemos que contar con la posibilidad de que la distancia a que se narra y observa sea tan grande y se aproxime tanto al punto de vista "sub specie aeternitatis" que la extensión temporal de la acción se haga casi insignificante y como un accidente externo.

La crítica sólo debiera moverse por principio dentro de la configuración del tiempo de la obra; se hace sospechosa si extrae particularidades y las mide con la medida de nuestro tiempo objetivo. Por lo demás, parece como si en este punto se nos descubriera

algo peculiar del género épico. Tampoco notamos que Aquiles, Ulises o Vasco de Gama envejezcan. La visión bajo el aspecto de eternidad parece ser una característica de la epopeya.

Por principio y precisamente como consecuencia de la situación primitiva del narrar, el narrador tiene muchas más posibilidades y libertades que el dramaturgo en la configuración del tiempo. El mayor o menor uso que el autor haga de ellas es claro indicio del estilo de una obra narrativa. En oposición al autor dramático, el narrador no se encuentra vinculado a una sucesión temporal rígida y no necesita colocar los acontecimientos bajo el dominio del tiempo en un transcurso continuo e implacable, como debe hacer el dramaturgo. Un ejemplo célebre puede poner de relieve esta diferencia. Cuando en la escena 8.ª del acto V de *Don Carlos*, de Schiller, es ya casi media noche y se acerca el momento en que Don Carlos debe encontrarse con la reina, siguen aún dos largas e importantes escenas, hasta que Carlos, en la escena 11.ª, entra en el aposento de la reina. Esto se considera como un defecto técnico del drama. Además, el propio poeta ha llamado la atención del espectador con el toque de campana, de suerte que es difícil conformarse con semejante retraso. Análoga deficiencia técnica se encuentra en el acto segundo de *El saber puede dañar*, de Lope de Vega. En una escena hay un duelo simulado entre Carlos y un amigo suyo, para que aquél pueda, con este pretexto, entrar en casa de Celia. La escena siguiente se desarrolla dentro de la casa, donde Celia conversa durante algún tiempo con varias personas hasta que se oye en la calle el ruido del duelo (que ya ha ocurrido en la escena anterior) y entra Carlos. Aquí el tiempo incluso retrocede, libertad que Lope se toma también en el *Alcalde Mayor*, donde suenan las diez en dos ocasiones.

Al contrario, cuando Sterne en su *Tristram Shandy* presenta a un personaje llamando a la puerta y no le vemos entrar hasta unos capítulos más adelante, esta libertad narrativa le está permitida con pleno derecho, pues en la narración hay siempre un narrador más o menos visible. Sterne logra con este procedimiento los efectos más sorprendentes. Para su actitud narrativa son característicos finales de capítulo como los siguientes: "Imagine to yourself —but this had better begin a new chapter" (II, 8); "what

business Stevinus had in this affair —is the greatest problem of all: —It shall be solved—, but not in the next chapter" (II, 10). Y dentro de los capítulos es típico de Sterne interrumpir la narración o un discurso directo por medio de reflexiones, aclaraciones, etc., volviendo poco después al mismo punto. He aquí un ejemplo de la *Sentimental Journey:*

"Pray, Madame, said I, have the goodness to tell me which way I must turn to go to the Opera comique: —Most willingly, Monsieur, said she, laying aside her work—.

I had given a cast wiht my eye into half a dozen shops as I came along in search of a face not likely to be desbordered by such an interruption; till, at last, this hitting my fancy, I had walked in.

She was working a pair of ruffles as she sat in a low chair on the far side of the shop facing the door...

—Très volontiers; most willingly, said she, laying her work down upon a chair next her, and rising up..."

De una manera medio humorística, Sterne reflexiona varias veces con el lector sobre la configuración del tiempo en la narración (por ejemplo en *Tristram Shandy*, II, 19), como ya había hecho antes que él Fielding en *Tom Jones*, y después han seguido haciéndolo, entre otros, Dickens, Raabe y Thomas Mann. Y si el retroceso del tiempo para continuar otra serie de acontecimientos es considerado como defecto en el drama, en el arte narrativo aparecen a cada paso casos en que el narrador, con pleno derecho, sitúa el mismo acontecimiento en dos o más series temporales (Smollet, *Humphrey Clinker;* en Henry James, Joseph Conrad y otros, esta *técnica del point-de-vue* constituye un rasgo estilístico importantísimo).

La libertad del narrador se expresa muchas veces por la inversión del orden temporal. Ya la novela antigua usaba el procedimiento de comenzar por el medio de una situación de gran interés y enfocar más adelante sucesivamente los hechos anteriores que habían llevado a tal situación. En las *Etiópicas* (o *Teágenes y Cariclea)*, de Heliodoro, obra que influyó en la historia de la novela occidental como ninguna otra, esta técnica de intercalar el relato del pasado en la propia narración ya se encuentra elaborada de modo admirable. Sólo al fin del quinto libro, es decir, en la mitad

de la novela, queda establecido todo el pasado; pero tampoco a partir de entonces corre la narración ininterrumpidamente hacia su fin.

Fue Jean Paul quien, en su obra *Vorschule der Aesthetik*, entre las "reglas y advertencias para los novelistas", dio la siguiente: "No pongáis la cuna de vuestro héroe a la vista de todos los lectores... Nos gusta conocer al héroe con algunos palmos de estatura; sólo después podéis enseñarnos algunas reliquias de su infancia; porque no son las reliquias las que hacen importante al hombre, sino éste el que confiere valor a aquéllas."

La máxima inversión del tiempo se encuentra en la novela de Machado de Assis *Memórias póstumas de Braz Cubas*. El primer capítulo nos describe la "muerte del autor", y la descripción se debe al "difunto autor" Braz Cubas. El narrador no olvida comunicar al lector los motivos que le indujeron a tal inversión del orden cronológico; la novela comienza así:

"Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo principio ou pelo fim, isto é: se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adoptar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que tamén contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferençia radical entre este livro e o Pentateuco."

La epopeya también emplea con gran frecuencia la inversión temporal de las acciones; bástenos recordar aquí la *Odisea* y *Os Lusiadas*. Sin embargo, las partes anteriores, relatadas más tarde, tienen la misma intensidad y densidad que las otras. En principio, este procedimiento está vedado al dramaturgo, pues su obra se desarrolla siempre hacia el futuro. Si prescindimos de las escenas intercaladas en forma de sueños u otras semejantes, en las que el pasado cobra súbitamente actualidad dramática, la evocación del pasado produce siempre en el drama un cambio en la forma de presentación: al pasado no se le puede dar vida mediante la representación dramática, sino únicamente a través del relato (épico) o de cualquiera otra comunicación, únicamente a través de la palabra narrativa.

Entre todas las formas del arte narrativo, la novela corta se manifiesta una vez más como la más afín al drama, en cuanto que, a partir de cierto momento, sigue la línea recta del desarrollo de la acción. En el *Erdbeben in Chili*, de Kleist, la primera frase nos introduce en el presente de la narración. Todo el pasado se relata a partir de la segunda frase (primero en pluscuamperfecto, luego en imperfecto), hasta que, apenas dos páginas después, se restablece el enlace con la primera frase y siguen ya los acontecimientos rápidamente y sin interrupción hacia delante. En la *Marquise von O.*, la técnica es más artificiosa, pues Kleist saca la primera frase del puesto que le corresponde muy en el interior de los acontecimientos. Sigue luego una página de apretado relato, en que se nos cuentan los antecedentes de la novela, y luego comienza la auténtica narración, que, en contraste con los antecedentes, se nos presenta desde un punto de vista próximo a los acontecimientos. Un poco más de la mitad de la novela ha transcurrido ya cuando se alcanza la situación de la primera frase, que representa algo así como el punto de calma del viento en el centro de un ciclón.

La libertad del narrador en la manera de tratar el tiempo está en estrechísima conexión con la amplitud del espacio que abarca su vista y con su "omnisciencia". La "omnisciencia" no es, sin embargo, una característica peculiar de todo narrador. Cuando C. F. Meyer nos presenta como narrador a un simple ballestero, ha renunciado conscientemente a la omnisciencia, aunque precisamente de la limitación de la capacidad intelectual del narrador sacará efectos especiales.

La narración en prosa —contrariamente a lo que ocurre en la epopeya, en el poema y aun en la novela corta— concede al autor libertad absoluta para la elección del punto de vista del "narrador" respectivo. Sería un crimen contra el espíritu de la narración exigir una actitud narrativa estrictamente "objetiva", eliminando en lo posible el elemento subjetivo del narrador. El arte narrativo quedaría de este modo privado de buena parte de sus ricas posibilidades, y sería fácil demostrar que el valor artístico y la fuerza vital de las grandes novelas inglesas del siglo XVIII —de un Fiel-

ding, Goldsmith, Sterne, etc.— reside en gran parte en la acertada elección y en el firme mantenimiento del punto de vista narrativo.

Llegamos así a un problema que en los últimos años ha atraído cada vez más la atención de los investigadores: el problema de la *perspectiva* en el arte narrativo. Por un momento pareció como si, en analogía con las unidades dramáticas de la acción, del tiempo y del lugar, se hubiera descubierto también en la unidad de la perspectiva una unidad épica. (Por lo demás, también en el drama hay "perspectiva". La hay ya en el sentido externo: la perspectiva del espectador medieval, que anda alrededor del escenario "simultáneo", es diferente de la del espectador moderno, cuya perspectiva está determinada por el asiento que ocupa. Pero hay también perspectiva en un sentido más profundo, como manifestación de la voluntad de estilo. Según sea la perspectiva que adopte, el dramaturgo elegirá unas u otras escenas de su tema para ser representadas. Racine por ejemplo, presenta, sobre todo, el mundo interior, el alma de sus personajes, sus conflictos, situaciones y luchas internas; Corneille, en cambio, prefiere los momentos llenos de decisiones y acciones, que llevan al escenario un número mayor de personajes que en los dramas de Racine. Revélase así una diferencia capital en la perspectiva interna de las respectivas obras. Esta diversidad se descubre fácilmente en dramas que tienen asunto parecido.)

El término "perspectiva" procede de la pintura. Si el pintor mezclase varias perspectivas, generalmente nos perturbaría. No queremos decir con esto que un cuadro tenga que seguir la perspectiva "matemática"; puede tener la suya propia, como la tiene la vista humana. Una persona a cincuenta metros de distancia nos parece mayor de lo que realmente es si se la considera estrictamente según la perspectiva. Un caso célebre y muy discutido es el paisaje de Rubens con dos sombras (es decir, con dos focos diferentes). En una conversación con Eckermann, a propósito de este cuadro (18 de abril de 1827), Goethe expuso ideas muy interesantes sobre la esencia del arte.

Donde más se ha acentuado la necesidad de una perspectiva única y la elección de un punto de vista fijo ha sido en el impresionismo. Y fue también consecuencia lógica del naturalismo que

se llegara a exigir de una narración que tuviera asimismo una perspectiva única y que el relato avanzara siempre ajustándose al mismo punto de vista. Pero una teoría tan doctrinaria pierde su conexión con el arte. Porque el verdadero arte narrativo, precisamente en sus obras maestras, se comporta de manera totalmente diversa. Los estudios hechos sobre Dickens, Tolstoi, Dostoyevski y otros demostraron inmediatamente que los autores no mantuvieron constantemente el mismo punto de vista, por ejemplo el de la "omnisciencia", o el de quien ve sólo desde fuera, o el del que sabe en parte, o el que habían atribuido a los personajes. Acaso predomine una especie de perspectiva, pero, en principio, en una narración en tercera persona pueden adoptarse los más diversos puntos de vista. Sólo habrá defecto técnico cuando dentro de una frase o párrafo de perspectiva fija se dé un cambio injustificado. Supongamos, por ejemplo, que un narrador sitúa su punto de vista en un grupo de personas que contemplan desde lejos a un jinete: "Vieron cómo cabalgaba lentamente hacia un campesino que estaba arando. Tímidamente y en voz baja le preguntó si podría albergarle en su casa por unos días. El labrador pareció dar una respuesta negativa, pues el jinete desvió el caballo y prosiguió su camino". Si se ha elegido el punto de vista del espectador que contempla desde fuera, e incluso desde lejos, el narrador cometerá un error de perspectiva si repentinamente manifiesta que sabe el contenido y el tono de unas palabras dichas en voz baja, dando así bruscamente un salto hasta la proximidad de los hablantes y volviendo con la misma rapidez a su anterior punto de observación.

Falta aún un número suficiente de investigaciones fundamentales sobre la perspectiva, tanto sobre una obra como sobre un escritor o un género literario determinado. Parece que el punto de vista de la "omnisciencia" es el más apropiado para la epopeya, como ya lo hace suponer la invocación a la Musa inspiradora. La novela corta, por su parte, prefiere el punto de vista del espectador que mira "desde fuera": su perspectiva es más uniforme y más claramente estructurada que en la novela.

El poeta épico puede lograr los más brillantes efectos de la inteligente explotación del cambio de perspectiva. Así, es un recurso preferido por los narradores modernos el imprimir un sello es-

pecial a determinados personajes observándolos sólo desde fuera y un tanto veladamente, mientras que a los demás personajes les aplican la perspectiva de la "omnisciencia". De este modo, esos personajes aislados quedan investidos de algo misterioso e irracional, que, al mismo tiempo, mantiene al lector en expectación constante y a la vez le obliga a penetrar por sí mismo en las profundidades. Tenemos un ejemplo en la protagonista de la *Forsyte-Saga*, de Galsworthy: Irene. Al menos en la primera parte, casi sólo se nos hace visible a través de los ojos de los demás personajes, de suerte que nos resulta enigmática y algo demoníaca, tanto más cuanto que las actitudes y opiniones de los demás personajes frente a ella difieren notablemente: Irene aparece así como un ser extraño en el mundo de los Forsyte, que, por su parte, son completamente transparentes. El autor ha manejado conscientemente la técnica de las diferentes perspectivas, como se deduce de una frase del prólogo: "La figura de Irene, que se puede imaginar, como el lector habrá observado, casi exclusivamente a través de los sentimientos de otros personajes, es una encarnación de la belleza perturbadora, que actúa sobre un mundo de la posesión". Técnica semejante es la que ha empleado Ludwig Tügel para la "junge Frau" (joven señora) en su narración *Die See mit ihren langen Armen.*

En el *Im Sonnenschein* de Storm se encuentra otro procedimiento: aquí todas las figuras son vistas desde fuera. Esto da lugar a las locuciones tan del gusto de Storm "es schien, als ob..." (parecía como si), "mit dem Ausdruck des..." (con la expresión del...). Sólo el joven nieto nos es presentado también por dentro. Por lo demás, éste sólo es espectador, de suerte que artísticamente nada se gana con esta excepción. Ésta sirve más bien para indicar que el nieto se identifica con el narrador (y el autor): en sus memorias de la niñez ha relatado Storm los sucesos que constituyen la materia de la narración. El haberse presentado "a sí mismo como tercera persona" se debe al hecho de que "necesitaba llenar con su fantasía las lagunas de la realidad", como Storm dice en otra ocasión *(Ein grünes Blatt).*

El estudio de la técnica nos lleva a los últimos problemas del estilo; no parece infundada la esperanza de que por medio de la

investigación de la perspectiva se pueda llegar a conclusiones de máxima importancia en lo referente al lenguaje y a los géneros épicos.

4. EXCURSO: LA ESTRUCTURACIÓN DEL DIÁLOGO EN EL ARTE NARRATIVO

Para ejemplificar algunos aspectos de la técnica en el arte narrativo nos servirán dos textos en que se encuentra el mismo fenómeno: el estilo directo en forma de diálogo. Aunque aparentemente se trate de un fenómeno típico de la presentación dramática, difícilmente se encontrará epopeya, cuento, novela, etc., en que no haya también diálogo; en el siglo XVIII llegaron a componerse incluso novelas completamente dialogadas.

Realmente es una pregunta de la mayor importancia e interés la que surge en este punto: ¿Por qué las obras narrativas usan el estilo directo? ¿Por qué renuncia el narrador a su posición de intermediario entre el público y un mundo poético, poniéndolos en contacto inmediato? ¿Por qué abandona algunas libertades lícitas y se somete a determinadas normas ajenas a su voluntad? Basta señalar a este propósito que, en el estilo directo, el narrador se ve privado del privilegio de imponer su "tiempo", quedando obligado a seguir un orden temporal más objetivo. ¿Qué gana a cambio de esto?

En seguida notamos que el estilo directo da más vivacidad e interés a la narración. Al acortar la perspectiva —y el estilo directo llega a su completa anulación—, se logra una agradable variedad que impide toda monotonía. Al público le gusta también oír de vez en cuando la voz de un personaje diferente del narrador. Mas para esto es indispensable que el autor emplee con mucha prudencia el estilo directo. Un exceso en este sentido destruye los efectos de la variedad, pues el lector desea, en último término, ser conducido por el narrador y quedar, por principio, a cierta distancia de la realidad poética. Por eso las novelas dialogadas del siglo XVIII no cumplieron las exigencias inherentes al arte narrativo y desempeñan el papel de experiencia técnica de resultado negativo.

Pero el estilo directo ejerce aún otras funciones, aparte de las de la variedad. Ya en la vida cotidiana se observa que, por más

minuciosos que sean los relatos de nuestros mejores amigos sobre determinada persona, nos vale más un encuentro personal con ella para formarnos una idea clara de su carácter. Lo mismo ocurre en la narración cuando determinado personaje nos habla directamente a nosotros, los lectores, proporcionándonos así la posibilidad de conocerle mejor que por las descripciones de otros personajes y del narrador.

Aún va más lejos la función del estilo directo en la obra narrativa. Ya hemos anotado esta extraña situación de la narración: que el lector, a pesar del conocimiento que tiene de su carácter ficticio, exige la credibilidad de lo que se le cuenta. El estilo directo es un medio que satisface plenamente esta exigencia. Porque si se pronuncian palabras que no son del narrador, sino del personaje a quien se atribuye, entonces no hay duda de que este personaje existe y que está confirmada su existencia...

Hechas estas observaciones generales sobre la función del estilo directo en el arte narrativo, vamos a examinar dos pasajes en el aspecto de la técnica. Incluimos aquí la cuestión de cómo se incorporan al conjunto de la obra los pasajes en estilo directo, es decir: cuáles son las formas superiores en las que tienen cabida. Muchas veces ocurrirá que tales pasajes continuados forman por sí solos una parte especial dentro de la estructura de la obra. Tenemos entonces la forma que llamamos "conversación". Pero también puede ser que los pasajes de estilo directo sean parte de otra forma, como ocurre en los dos textos seleccionados. El primer ejemplo ha sido tomado de *Aquela casa triste...*, de Camilo Castelo Branco:

"Quem sabe aí dizer o que Deus quer de nos?

O degradado, na volta da pátria, ali morreu naquele naufrágio, depois que ajudou a salvar as crianças, as mulheres e os anciãos, despedindo-se de todos com aquele sereno adeus que dissera à filha do Africano.

E Deolinda, quando soube que ele era um dos vinte e cinco cadáveres escalavrados na costa de Cabo Verde, chorou poucas lágrimas, e parecia querer romper no seio uma represa delas, que lhe deliam os estames da vida.

—Estamos pobres!—exclamou o pai.

—Temos de mais para o que havemos de viver—respondia ela com uma alegre serenidade.

—Porque hás-de tu morrer, minha filha?—volvia ele já conformado com a desgraça.

—Porque senti há pouco um estalo no coração, e cuidei que morría abafada. Passou esta ânsia, mas sei que he-de morrer disto. Parece que vejo a sepultura aberta, e que o frio do cadáver me trespassa.

O pai aconchegou-a do seio, como quem aquece uma criança enregelada, e solouçou:

—Ó meu Deus! levai-me minha filha quando eu me queixar de vossa vontade, que me reduziu a esta pobreza!"

El segundo ejemplo lo hemos tomado de *O Barão*, de Antonio Madeira.

"Estava o sol já alto quando chegámos ao solar. O criado que veio abrir o portão, ao verme, exclamou com surpresa:

—Ah!... V. Exª!... Ainda bem...

—Ainda bem, o què?...

—Quer dizer... Peço desculpa... Estávamos con medo que també́n... como o Senhor Barão...

—Ja veio?

—Está livre de perigo.

—De perigo? Que perigo?

—Então V. Exª. não sabe? Teve um desastre...

—Um desastre?!

—Sim, Senhor. Então V. Exª. não andava com ele?

—Andava... Mas... Sim... E como foi?

—Eu não sei mais nada. Mas quem pode explicar é a Senhora Idalina..."

Al comparar estos dos textos, la primera impresión es de que los autores han adoptado decisiones completamente opuestas en cuanto a la redacción de las palabras "directas". Castelo Branco pone en boca de sus personajes un lenguaje escrito, literario y elevado, mientras que Antonio Madeira emplea el lenguaje hablado, cotidiano. En realidad, a cada autor de un pasaje en estilo directo se le presenta este problema: ¿hago hablar a los personajes como hablan realmente en la vida cotidiana, o no? Madeira ha resuelto el problema de un modo francamente afirmativo, y por eso se sirve del vocabulario corriente, empleando en el estilo directo frases, preguntas, respuestas, exclamaciones bastante cortas,

en armonía con la realidad de tales situaciones; utiliza, al mismo tiempo, formas típicas del lenguaje hablado: elipsis, anacolutos, repeticiones, etc. El diálogo produce, en consecuencia, un efecto notablemente "realista".

Castelo Branco ha seguido una orientación diferente. Aunque sus personajes se encuentran en una situación crítica y hacen exclamaciones, todas las frases quedan completas, a veces incluso con una construcción bastante complicada. Giros como "quando eu me queixar", "has-de tu morrer", etc., pertenecen al lenguaje escrito, del mismo modo que expresiones como "estalo no coração", "ânsia", "reduziu", etc., y locuciones como "vejo a sepultura aberta", "o frio do cadáver me trespassa", etc. (Sería un método atractivo y seguro ver hasta qué punto las palabras del estilo directo contribuyen a constituir los personajes en cuanto tales.)

La comprobación de que los personajes en la obra de Castelo Branco no hablan como se habla corrientemente, sino que usan un lenguaje bastante alejado del "real", no pasa de una simple comprobación, Hay que acentuar esto en contra de la actitud vulgar de las personas dotadas de poca sensibilidad artística, para quienes esta comprobación lleva implícito un criterio de valoración negativa. El arte no tiene la misión de imitar la realidad lo más fielmente posible. Castelo Branco sabía tan bien como el lector moderno que en la vida real no se habla como hablan sus personajes. Es necesario investigar los nexos superiores que fijan el lugar y función de los pasajes en estilo directo y los determinan en su forma externa.

Continuando la comparación con este fin, surge una nueva diferencia en la configuración del diálogo. Antonio Madeira lleva al lector hasta la puerta y allí le deja solo con los personajes. Estos hablan su propio lenguaje y se mueven ante el lector sin que el narrador haya explicado quién va a hablar, con qué gestos, en qué tono, etc. La tendencia a dar la ilusión de la realidad, que determina las palabras del pasaje directo, determina también su introducción, es decir, su falta de introducción. El narrador desaparece completamente durante algún tiempo.

Otro procedimiento técnico "funciona" también admirablemente junto con los demás: la narración en primera persona.

Esto confiere siempre un sello de realidad y acorta la distancia entre el público y lo que va a ser narrado.

En Castelo Branco todo ocurre de manera absolutamente diferente. El narrador no se retira dejando solos a los personajes, sino que mantiene su posición entre los personajes y el lector. Explica su disposición de ánimo ("com alegre serenidade", "já conformado", etc.), describe los gestos respectivos ("aconchegou-a"), nos hace recordar experiencias humanas generales ("como quem aquece uma criança...") y revela de este modo constantemente que él es el narrador incluso de las palabras aparentemente directas. Para esto conviene que se trate de una narración en tercera persona. El narrador tiene así más libertad, es más independiente y autónomo.

Finalmente, una última observación a los dos textos para reconocer su modo de funcionar en nexos superiores y la actuación conjunta de los procedimientos técnicos.

Si investigamos la forma superior en que se sitúan las palabras del estilo directo, llegamos a la conclusión de que en ambos casos esta forma no es la "conversación". La conversación como unidad completa en sí, como parte relativamente independiente del conjunto, aparece sobre todo en la novela de sociedad de los siglos XIX y XX. Sirve entonces para concretar y fijar determinado sector social o grupo de personas, y es, por tanto, un procedimiento adecuado al fin de la novela de sociedad. Para la motivación de tales conversaciones los novelistas aprovechan los fenómenos típicos de la vida social: veladas, paseos, recepciones, tés entre señoras, banquetes, etc.

No es en conversaciones de éstas donde los diálogos de los textos elegidos tienen su lugar y función. De la obra de Antonio Madeira sólo podemos decir, sin entrar en más detalles, que pertenecen a la fase final de la acción. El autor ha elegido el procedimiento técnico del diálogo entre dos personajes, cada uno de los cuales sabe algo de lo que ha ocurrido, para explicar al lector el desenlace de la acción. El elemento de mayor sorpresa que el diálogo ofrece en oposición al relato directo está en armonía con el carácter novelesco del conjunto.

En C. Branco podríamos transcribir todo el párrafo marcado como tal por el autor. Las palabras en estilo directo no son más que una pequeña parte de él. El párrafo tiene la siguiente conclusión: el padre, que piensa en su pobreza, abraza a su hija, cuya felicidad está destruida y que sólo piensa en la muerte. El conjunto es un cuadro o, quizá mejor, un *tableau*. Pues en el "tableau" hay también movimiento (efectivamente hay decurso en este párrafo que avanza hacia el abrazo) junto con la cualidad de la "exhibición"; es decir, todo el lenguaje tiene un sello más de "publicidad" que de "intimidad". Esta cualidad se presenta de modo bastante claro en las palabras pronunciadas con cierto tono patético; por ejemplo: "vejo a sepultura aberta", "como quem aquece uma criança enregelada".

La configuración técnica del "tableau" nos lleva aún a otra observación importante, que se relaciona con el problema del proceso épico. C. Branco introduce el "tableau" con una frase que no se refiere a lo que hay de concreto en él, ni a la situación, ni a los personajes: "Quem sabe aí dizer o que Deus quer de nos?"

Pero, evidentemente, esta frase forma parte integrante del párrafo. Deja ver un fondo ideológico ante el cual se desarrollan los acontecimientos del primer plano y que el lector debe tener muy presente si quiere comprender el conjunto de la obra. Las palabras finales del párrafo: "Ó meu Deus! levai-me minha filha quando eu me queixar de vossa vontade..." pertenecen, por un lado, completamente a la situación del primer plano, pero están, por otra parte, íntimamente ligadas al otro plano ideológico. Así lo indica todavía una cosa: el nombre de la heroína, Deolinda, nombre no raro, pero que aquí, en cuanto tal, armoniza con el estilo del conjunto y por su significado se une al fondo religioso de la narración. Es un caso claro de nombre significativo.

Lo importante para nosotros en la configuración técnica de este "tableau" es precisamente esta bilateralidad: que la situación del primer plano tiene que ser vista en función de otro plano que resulta ser de calidad más espiritual. Con esto llegamos a la sustancia de la obra narrativa.

SEGUNDA PARTE

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA SÍNTESIS

CAPÍTULO VII

EL CONTENIDO

1. LOS AUTORES COMO INTÉRPRETES

Alejandro Herculano (1810-77), considerado con Almeida Garret como el fundador del "romanticismo" portugués, publicó en 1844 su célebre novela histórica *Eurico*, en que describe la época del derrumbamiento del poderío visigodo ante la acometida de los moros. Quien se entregue a la lectura de esta novela encontrará al principio algunas páginas que no pertenecen a la historia, y, sin embargo, forman parte del libro. En un "prólogo", el autor habla directamente con el lector y le descubre el secreto de la génesis del libro. Tropezamos allí con esta frase: "De la idea del celibato religioso, de sus consecuencias forzosas y de los raros vestigios que de éstas hallé en las tradiciones monásticas nació el presente libro". No es difícil adivinar por qué escribió el autor esta frase: con ella intenta facilitar al lector la comprensión de su obra. Y esto lo consigue indicando la unidad de sentido, el centro espiritual del que depende todo en la novela, en torno al cual gira todo en ella. La citada *idea* no tiene estabilidad ni fijeza; es algo inquietante y discutido. Como el autor confiesa en el prólogo, esta idea le preocupa desde muy joven. La lleva dentro como *problema*.

El concepto "idea", al que somos llevados por el autor, es evidentemente una noción sintética del mayor alcance. "Idea" es la síntesis del contenido espiritual. Asunto, argumento y motivos

le están subordinados y son con relación a la idea como las partes con relación al todo. Pero antes de exponer este concepto tan importante, al que los conceptos relativos al contenido señalan como verdadero punto de referencia, queremos presentar aún algunos ejemplos en que los autores hablan de la "idea" de su obra.

Después de la aparición de *Madame Bovary*, de Flaubert, el "Ministère public" incoó un proceso contra el autor y el editor. La acusación del "avocat impérial" cristalizaba en la siguiente frase: "L'oeuvre, au fond, n'est pas morale", y: "Je soutiens que le roman de Madame Bovary, envisagé du point de vue philosophique, n'est point moral".

También aquí se hace una valoración sintética; se trata de todo el libro. También aquí se debate algo espiritual, pues es lo espiritual lo que se mira desde el "point de vue philosophique". Pero aquí no se trata, evidentemente, de una "idea" con significado idéntico al que Alejandro Herculano atribuyó a esta palabra, es decir, con el significado de "problema". Trátase, más bien, de la solución de un problema, del punto de vista a cuya luz se presentó y se recibió el libro. En el hecho de que ni el autor ni ningún personaje de la novela condenasen a la protagonista reside para el acusador la glorificación indirecta del problema del "adulterio". Y en esto consiste para él la "idea" inmoral del libro. Ante esta acusación, el abogado defensor procuró probar que la interpretación del autor, tal como éste le había declarado expresamente, era acertada y válida: "Il affirme devant vous que la pensée de son livre, depuis la permière ligne jusqu'à la dernière, est une pensée morale, religieuse... pouvant se traduire par ces mots: l'excitation à la vertu par l'horreur du vice". El Tribunal se convenció de la buena fe del autor y atribuyó al libro "un but éminemment moral", admitiendo que "l'auteur a eu principalement en vue d'exposer les dangers qui résultent d'une éducation non appropriée au milieu dans lequel on doit vivre, et que poursuivant cette idée, il a montré la femme, personnage principal de son roman, aspirant vers un monde et une société pour lesquels elle n'était pas faite, malheureuse de la condition modeste dans laquelle le sort l'aurait placée, oubliant d'abord ses devoirs de mère, manquant ensuite à ses devoirs d'épouse, introduisant successivement dans sa maison

l'adultère et la ruine, et finissant misérablement par le suicide, après avoir passé par tous les degrés de la dégradation la plus complète et être descendue jusqu'au vol...".

Como vemos, trátase de dos concepciones diametralmente opuestas en cuanto a la manera de interpretar la novela. Además, observaremos que esta diversidad se presenta en correlación con otra: el acusador había leído el libro como la historia de un adulterio; de acuerdo con el autor, el tribunal lo interpretó como la historia de una mujer que, por cierta predisposición y determinada educación, acaba por ponerse en conflicto con su ambiente.

Si designamos esta condensación del asunto con el nombre de "idea" o problema, en la acepción de Alejandro Herculano, resultará una semejanza flagrante entre la "idea" de *Madame Bovary* y la de la novela de Gottfried Keller *Der grüne Heinrich*, tal como fue expuesta por el propio autor. En sus cartas, Keller alude con frecuencia a esa idea, aunque no se sirve del término "idea" *(Idee)*, sino de "fin" *(Zweck)* o "tendencia" *(Tendenz)*. Reproducimos uno de estos pasajes:

"Guiábame por una doble tendencia: por un lado, poner en evidencia las pocas garantías que incluso un Estado libre e ilustrado como el de Zurich ofrece para la educación de un individuo... y, por otro, poner de manifiesto el proceso psíquico de un espíritu bien dotado que sale por el mundo con la religiosidad sentimental-racionalista del deísmo moderno, ilustrado pero débil, y valora los fenómenos necesarios de ese mundo según el patrón fantástico de su extraña religiosidad, y que... por eso mismo se pierde."

Además de esta "idea" como unidad de sentido de lo objetivo, Keller, exactamente igual que Flaubert, nos presenta todavía otra idea, con el significado de solución del problema, de tendencia, de moraleja. No lo hace, como Flaubert, con ocasión de un proceso, sino en la carta en que ofrece la obra a un editor: "La moraleja de mi libro es la siguiente: todo el que no consigue gobernar debidamente su vida y su familia, no está en condiciones de ocupar en la vida pública un puesto destacado y honroso".

En la misma carta subraya Keller que su novela no es "resultado de un propósito puramente teórico y tendencioso", sino que ha

nacido de vivencias personales. La "idea" (como unidad de sentido y como moraleja) sólo adquirió consistencia posteriormente. Estamos frente a un proceso creador diferente del de Alejandro Herculano, que, según declara, ha partido del problema mismo. Se comprende, por tanto, que Keller enumere tantos fines secundarios *(Nebenzwecke)* de su libro; en otras circunstancias, él mismo expresa su desconfianza frente a la "idea" unilateral y su fuerza formal. Así se comprende también la modificación introducida por Keller al final de la segunda edición de su libro: el protagonista no sucumbe, sino que lleva una vida tranquila y contemplativa. No se trata de un caso de retractación por complacer al público, como el de *Nora*, de Ibsen, y el de muchas otras obras. Keller estaba plenamente convencido de que había logrado un "desenlace feliz" "sin romper con la seriedad de la tendencia primitiva". Es cierto que algunos críticos consideraron la nueva conclusión como una ruptura; la idea exigía, según ellos, la ruina final. En cambio, a otros lectores no les parecía, en modo alguno, justificado el desastre final del protagonista en la primera redacción. Se reconoce así la importancia que reviste, tanto para la obra como para la crítica, la concepción y la existencia de la "idea".

Como un testimonio más del autor acerca de la "idea" de su obra, citamos las palabras de Goethe en 1827, en sus conversaciones con Eckermann: "Me preguntan cuál es la "idea" que quise encarnar en mi *Fausto*. ¡Como si yo mismo lo supiera y pudiera explicarlo! Tal vez, con gran esfuerzo, pudiéramos sintetizarla así: Del cielo, a través del mundo, hasta el infierno. Pero esto no sería la idea, sino la trayectoria de la acción. Y también: que el diablo pierde la apuesta, y que se salva siempre el que, en medio de los mayores desvaríos y errores, aspira constantemente al Bien, sería, en verdad, un buen pensamiento, que explicaría muchas cosas; pero no se trataría de una idea básica, determinante del conjunto y de cada escena aislada. Pero sin duda sería ridículo pretender enhebrar en el delgado hilo de una sola idea una vida tan rica, tan variada y tan multiforme como la que se agita en mi *Fausto*". Goethe nos ofrece también un testimonio importante acerca de su proceso creador: "Tanto más que yo, como poeta, nunca partí de lo abstracto. En lo más íntimo de mí recibía impresiones sensibles,

llenas de vida y de calor, de mil clases diversas, tal como me las proporcionaba la imaginación en actividad; y mi misión poética consistía en dar forma artística a tales visiones e impresiones, y, mediante una exposición animada, expresarlas de tal modo que los demás recibieran las mismas impresiones al oír o leer lo que yo les exponía... Cuanto más inconmensurable, cuanto más incomprensible sea una producción poética, tanto mejor..."

Goethe confesó que sólo una vez, en su obra *Wahlverwandtschaften*, había trabajado según una idea preconcebida, e insistió repetidas veces en el contraste entre su modo de ser y el de Schiller, "que se deja influir demasiado por la idea".

Es fácil comprender lo que Goethe pretende insinuar con estas observaciones. Las obras que tienen una idea verdaderamente central y fácilmente aprensible le parecen menos poéticas que las "inconmensurables". Pero lo que a nosotros nos interesa de momento es retener la afirmación de que *Fausto* no encierra punto de apoyo espiritual accesible a nuestra inteligencia, una idea central organizadora de toda la obra.

Existen, sin embargo, afirmaciones de Goethe que no son tan desfavorables a la interpretación de su obra según una "idea", y muchos intérpretes suyos, guiándose por ellas, creen encontrar en el sentido de los siguientes versos del coro angélico la idea fundamental del Fausto:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

(Ya el generoso espíritu está libre
Del poder de Satán.
A quien siempre se esfuerza con empeño,
Le podemos salvar.)

Otros pretenden colocar también en el centro ideal de la obra los versos que les siguen:

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

(Y si el amor, bajando de lo alto,
hasta su pecho ha entrado,
Le acogerán alegres en su coro
Los bienaventurados.)

Se ha llegado incluso a considerar al "hombre fáustico" como idea, valorizando la idea fuera de la obra y en un sentido no literario. Spengler contribuyó a divulgar esta interpretación. Por otra parte, W. Böhm, en su libro *Faust, der Nichtfaustische,* niega radicalmente toda vinculación de esta idea con la obra. Así permanece vivo y ardiente el debate en torno al significado intrínseco del *Fausto.* Y lo mismo sucede con relación al *Hamlet,* al *Rey Lear,* a *Don Quijote,* a las epopeyas medievales y a muchos poemas simbolistas, para no citar más que unos cuantos ejemplos, que conservan en permanente vibración la inteligencia, no sólo de los "especialistas", sino de todos sus lectores.

Las declaraciones de poetas que acabamos de citar nos prueban suficientemente cómo la noción sintética de "idea" no puede usarse sin más en la ciencia de la literatura. Antes de nada surgen imperiosamente algunos problemas que es necesario solucionar: ¿Existe una "idea" en toda obra poética? ¿Qué debemos entender por "idea"?

Con dos acepciones diversas se nos ha presentado ya esta palabra. Hemos encontrado la primera en Alejandro Herculano y en las demás obras citadas, hasta el *Fausto.* Aquí la "idea" significa la unidad de sentido del mundo poético, que al mismo tiempo estaba lleno de la intranquilidad de un interrogante. En *Eurico,* según opinión del autor, el mundo debe ser considerado y observado desde el punto de vista del problema del celibato; en *Madame Bovary* todo se refiere a la inadaptación al medio por parte de una criatura dotada de un determinado temperamento y de una educación determinada: una "idea" semejante es la que, según Keller, impera en *Der grüne Heinrich.*

Pero también nos hemos encontrado con la "idea" en un segundo sentido: el lector debía interpretar la realización de la obra como respuesta a un problema. La "idea", en este caso, era una tesis moralizadora, comprensible, al alcance de la inteligencia, dirigida a una meta: impresionar al lector.

A primera vista se comprueba que nos hallamos en presencia de una actitud semejante a la que imperó hasta el siglo XVIII, según la cual a toda obra poética le era inherente una función didáctica. Todavía en el siglo XVIII se exigía en las poéticas (Pope: *Essay on criticism;* Gottsched: *Kritische Dichtkunst)* como punto de partida de todo proceso creador una idea abstracta, moralizadora; hallada la tesis, el artista debía buscar la materia conveniente y trabajarla después según las reglas establecidas. Los ejemplos de Flaubert y de Keller parecen confirmar que cualquiera que haya sido el proceso de la concepción, incluso en los poetas más recientes, la obra puede estar sometida a la fuerza de una "idea", que actúa como un imán, dando unidad a las diversas partes.

Pero aquí nos asaltan dudas de peso. Keller negó expresamente haber concebido la idea en primer lugar. Y quien conozca su novela concederá, tal vez, que de ella puede deducirse el siguiente pensamiento: ¡Trata de poner orden en ti y en tu vida! Pero nadie podrá admitir que esta idea sea el centro ordenador y conformador de la obra, como sucede, por ejemplo, en una novela de Richardson, en que una virtud determinada da forma y sentido al todo. Asimismo, todo lector de *Madame Bovary* se sorprenderá al oír que esta novela fue escrita, desde la primera línea hasta la última, para hacer aborrecer el vicio y como "excitation à la vertu". Es natural que las palabras del autor parezcan influidas por la necesidad de defenderse de la acusación ante un tribunal. Nos consta que Flaubert no concibió primero una idea moralizadora pasando luego a buscar la materia, sino que fue una noticia leída en un periódico su primer estímulo. (Esto no quiere decir que el terreno en que cayó la semilla no hubiera sido ya preparado por el pensamiento, favoreciendo de este modo su fecundidad.)

Omitimos aquí la cuestión de si los poetas, en los siglos que rendían homenaje al "prodesse et delectare", tuvieron siempre

como punto de partida la "idea" moralizadora, o si, al menos, un sentido moralizador fácilmente asequible constituyó siempre el punto de apoyo de la obra. Para inclinarse por la negativa basta el ejemplo de Shakespeare.

Sin embargo, la interpretación debe contar con tal posibilidad y estudiar la obra haciéndose también esta pregunta: la historia de la literatura nos muestra claramente que no es una pregunta superflua, aun en épocas posteriores al siglo XVIII. Muchas obras eligen como "idea" en el sentido de problema, de unidad de sentido de una zona objetiva, un problema actual, del momento en que son creadas; además, presentan una clara solución del problema y pretenden comunicar esta solución al lector como enseñanza y exhortación: todo ello con el fin de modificar la situación problemática del presente. A esta literatura suele dársele el nombre de *literatura tendenciosa.*

La historia de la literatura habla, por ejemplo, de obras en que se predica la emancipación de la mujer, en que se critican atropellos y errores sociales, civiles y religiosos, para obtener así una modificación de tal estado de cosas. Hay poesías que no son más que gritos subversivos en verso.

Por regla general, estas obras envejecen de prisa. Por otra parte, la propia noción de literatura tendenciosa implica esta correlación inmediata con situaciones problemáticas de la actualidad. Por cierto no siempre es posible trazar una línea divisoria firmemente demarcada. No se incluyen, sin embargo, en el grupo de literatura tendenciosa obras de pura moralización, como una "novela ejemplar" o una fábula.

A la investigación le incumbe averiguar con rigor la verdadera realidad. Con frecuencia es imposible la clasificación de toda la obra bajo la misma designación. Muchas obras son consideradas por el público contemporáneo como composiciones tendenciosas, acaso el autor las concibió también con este fin, y luego, con el correr de los tiempos, se descubre la posibilidad de interpretarlas de modo diverso. Los *Viajes de Gulliver*, de Swift, son un ejemplo célebre; fuera de la verdadera literatura tendenciosa, *Robinsón Crusoe* y *Don Quijote* son casos típicos de transformaciones radicales en la interpretación de su sentido o de la idea principal. Por

otro lado, en las novelas de Zola se ha comprobado que eran más tendenciosas o, si se quiere, más "morales" de lo que podía esperarse de la teoría del autor.

La auténtica literatura tendenciosa queda en la periferia de la poesía. En ella vemos la esencia poética perturbada, pues, en los casos en que la fuerza sugestiva y plástica de la lengua sólo se aprovecha para subrayar pensamientos que tienen como verdadero fin modificar la realidad, el "discurso" en cuestión está en el mismo plano que otros medios de la discusión pública. Al mismo tiempo, por el hecho de que toda su objetividad es producto de la idea racional y, por tanto, ha sido totalmente elaborada por el intelecto, pierde la "inconmensurabilidad" de la auténtica obra poética. Por lo demás, la objetividad se desvirtúa, pues no es más que una construcción auxiliar para la idea, que posee una existencia totalmente independiente. Así desaparece aquella correlación, mejor dicho, aquella última identificación de forma y contenido, tan fundamental en la obra de arte y a la que nos referiremos después con más detalle. La investigación particular de cada obra deberá poner en claro la proporción en que está realizado ese tipo de obra tendenciosa; cuál es la amplitud de dicha tendencia y hasta qué punto ha condicionado la forma.

Para el estudio de la ciencia de la literatura es aún más importante la otra noción de "idea" como inquietante unidad de sentido de un mundo poético. Ya hemos visto cómo Goethe rechazaba para el *Fausto* semejante "idea" y cómo, además del Fausto, existen otras obras en que no ha sido posible probar de forma convincente tal unidad. Sin embargo, todo lector, todo observador continuará siempre sintiéndose atraído por semejante tentativa, pues, en último término, la obra se revela siempre como unidad y el espíritu se siente constantemente impelido a buscar el foco central de la obra, de donde mana su misteriosa vida.

2. LA TEORÍA DE DILTHEY

Precisamente en este punto se desarrolló hace dos generaciones una gran transformación en la ciencia y en la historia de la lite-

ratura. Su proceso fue simultáneo con la liberación de las llamadas ciencias del espíritu de la cadena que las ataba al método de las ciencias naturales. Cuando las ciencias del espíritu se dieron cuenta de su peculiaridad, fenómenos como espíritu, individualidad, historia, cultura, forma, sentido, comprensión, etc., se presentaron como otras tantas cuestiones que exigían nueva respuesta. Si la investigación positivista de la literatura en el siglo XIX se había contentado con el tratamiento de las cuestiones filológicas y de los fenómenos analíticos, y en su deseo de avanzar sólo por el terreno absolutamente seguro había dejado conscientemente a un lado cuestiones más profundas, que situaban la obra poética en el terreno de la metafísica, ahora esta limitación de las posibilidades de una ciencia del espíritu se consideraba inadmisible. Fue, sobre todo, el filósofo Wilhelm Dilthey quien, al ocuparse de dar a la psicología una nueva fundamentación como ciencia del espíritu, intentó establecer las nuevas bases para una investigación literaria concebida también como ciencia del espíritu. Precisamente la falta de un sistema fijo y definitivo, y su constante esfuerzo en la elaboración de sus pensamientos, hicieron que su acción fuese fecunda y estimuladora.

Para Dilthey, toda creación poética era interpretación de la vida. Lo que él buscaba siempre en una obra era su sentido esencial. Aunque un fino sentimiento artístico, que se reveló principalmente en su volumen de ensayos *Das Erlebnis und die Dichtung*, le preservaba de unilateralidades demasiado acentuadas, se nota en él, como en sus discípulos, la tendencia a aislar excesivamente el sentido de la obra, descuidando los otros rasgos esenciales. Si ya con esto se perdía de vista la unidad de la obra poética, los fines que Dilthey atribuía específicamente a la ciencia de la literatura venían a aumentar aún este peligro.

"Todas mis obras son fragmentos de una gran confesión." Estas palabras de Goethe tantas veces citadas, y tan perjudiciales para la investigación histórico-cultural como lo han sido para la estilística aquellas otras de Buffon, orientadas en el mismo sentido: "Le style c'est l'homme même", parecían dar derecho a considerar cada obra aislada como parte o fracción, viendo sólo en la *personalidad del poeta* el verdadero concepto sintético de la uni-

dad. En este sentido, personalidad quería decir: la concepción del mundo que tenía el poeta. Dilthey veía en el *espíritu de la época* otro concepto sintético de la unidad. No podemos discutir aquí este nuevo método propugnado por Dilthey y que llegó a ser tan importante para la historia de la literatura. También hemos de contentarnos con unas leves indicaciones sobre la *historia problemática,* cuyo método estableció Rudolf Unger profunda y ampliamente. Unger busca en la obra poética su contribución a los grandes y eternos problemas de la existencia, cuya interpretación plástica constituye el "núcleo sustancial de toda poesía". A esta categoría pertenecen los problemas del destino, de lo religioso, del hombre, de sus relaciones con la naturaleza, del amor, de la muerte. Al lado de estos problemas metafísicos forman un segundo grupo los problemas histórico-sociales, como la cultura, la familia, el estado, la sociedad, la educación, la profesión, la formación, etc. (Como tercer nombre se debe mencionar aquí el de Emil Ermatinger, que, si bien en la teoría procura dar la debida importancia al fenómeno de la forma —cfr. principalmente *Das dichterische Kunstwerk*— y acentúa también el carácter irracional de la "idea" como término de la ciencia de la literatura, pone la idea y la concepción del mundo en el centro de toda interpretación de la obra de arte, y en sus propias investigaciones o en las inspiradas por él utiliza un método más racionalista que otros investigadores.)

Sin duda es justo y razonable investigar la esencia y el sentido de una obra poética para relacionarla con puntos de vista superiores, que revelan la concepción del mundo del poeta, el espíritu de su época, la interpretación y el desarrollo de los problemas vitales. La observación dirigida en este sentido ha obtenido ya importantes resultados, que confieren a la historia de la literatura un lugar de marcada preeminencia entre todas las ciencias del espíritu.

Queda sólo la gran cuestión de si este método puede satisfacer plenamente a la esencia de la obra poética. R. Unger admite la necesidad de completar la investigación ideológica con otras, por ejemplo, con la estético-estilística. Pero una actitud crítica empeñada en determinar el sentido y el fondo ideológico de una obra, difícilmente podrá atender a su estilo, sonido, ritmo, etc. Y fácil-

mente se comprende que semejante actitud manifieste preferencias ya en la elección de su materia: la lírica puramente emocional, las canciones, las comedias y, en general, la literatura cómica, no son para ella campo tan productivo como la lírica filosófica o los dramas y novelas ricos en problemas.

En la práctica, podemos recibir ayuda de muchas partes en nuestro esfuerzo para comprender el significado de una obra. Ya hemos observado cómo los poetas mismos con bastante frecuencia exponen en cartas, conversaciones, diarios y autobiografías lo que piensan de sus obras. Para la literatura narrativa del siglo XIX es típico el procedimiento de Alejandro Herculano explicando en el prólogo o al principio de la obra la idea dominante de ésta. Pero, naturalmente, ese procedimiento se encuentra también en otras épocas; basta pensar en las epopeyas medievales. En el drama, los prólogos, las introducciones y los epílogos pueden utilizarse con el mismo objeto.

Conviene, sin embargo, desconfiar un poco de las autointerpretaciones de los autores. Los casos de Keller y Flaubert nos ilustran suficientemente en cuanto a la posibilidad de que un motivo especial influya en el contenido de la interpretación. Es más, también en las cartas y en las conversaciones, lo manifestado por el autor puede haber sufrido, consciente o inconscientemente, influjos ajenos. H. G. Gräf ha reunido en nueve gruesos volúmenes todo lo que Goethe, en el transcurso de su existencia, fue diciendo de sus obras *(Goethe über seine Dichtungen)*. De ello no siempre resulta una ayuda eficaz para la interpretación; muchas veces se apodera de nosotros la confusión y algunas llegamos a pensar que el autor embromaba conscientemente a sus interlocutores, aprobando las más diversas interpretaciones.

Aunque una interpretación que aspire a captar el sentido total de una obra deba tener en cuenta las manifestaciones de su autor, es evidente que el investigador no puede contentarse con ellas ni renunciar a su trabajo personal. Cada vez se duda más de que los poetas sean los mejores intérpretes de sus creaciones. Fue un poeta el que dijo: "J'estime qu'une oeuvre une fois publiée, l'auteur n'a plus d'autorité que qui que ce soit entre les lecteurs pour inter-

préter ce qu'il a écrit". (P. Valéry, en Fr. Lefèvre, *Entretiens avec P. Valéry.)*

Junto con las auto-interpretaciones, se ha indicado la ayuda que para la interpretación de la idea puede derivarse de la obra misma. Se ha considerado buen material, sobre todo, frases con valor aforístico basadas en el contexto. Cuando Schiller restableció el coro antiguo en su *Braut von Messina*, le asignó como misión: "Referirse ampliamente a todo lo humano, para indicar los grandes resultados de la vida y exponer las enseñanzas de la sabiduría". Así, se ha considerado como decisivas para la idea del drama las palabras finales, pronunciadas por el coro:

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Uebel grösstes aber ist die Schuld.

(No es la vida el más grande de los bienes.
Y el mayor de los males es la culpa.)

En la tragedia francesa, los pasajes razonadores convidan a la interpretación, y no es raro el caso de que un autor incluya en un drama o en una novela un personaje como portavoz de sus propias opiniones.

También en las obras de Shakespeare se ha creído descubrir por todas partes personajes (o, al menos, "discursos") que deben considerarse como representantes mal disfrazados del propio autor. Se han explorado desde este punto de vista dramas como *Ricardo II* o *Coriolano*, para determinar las ideas políticas de Shakespeare. Pero hay que confesar que tal proceso interpretativo (e incluimos aquí la identificación, tan corriente, de Próspero en *La tempestad* con el autor) nos parece contrario a todo el espíritu de la obra shakespeariana.

No es necesario insistir en la cautela con que debe ser tratado este material. La historia de la "historia de la literatura" nos suministra ejemplos convincentes de cómo la interpretación anduvo extraviada mientras se atuvo a manifestaciones de las obras mismas. Fue lo que sucedió, por ejemplo, con el final de renuncia-

miento al mundo en la novela picaresca, o, en época más reciente, con los dramas de Hebbel o Ibsen.

Toda obra de arte nace en profundidades misteriosas y se desarrolla con la ayuda de fuerzas que frecuentemente son inaccesibles a la conciencia del poeta. Con esto no se pretende negar que el proceso creador se realice a veces de manera plenamente consciente y con la mirada fija en un núcleo ideal. Pero ninguna manifestación hecha posteriormente por el autor o incluida en la obra debe apartar a la interpretación del único camino que merece confianza: el estudio de la obra misma en cuanto a su contenido de ideas configuradoras. En este aspecto, el método más fecundo es el que se dedica al estudio de la estructuración de la obra. Muchas veces la exacta comprensión del argumento es ya una ayuda que, al menos, excluye interpretaciones erróneas. El argumento de *Werthers Leiden* nos demuestra al momento que es inadecuada y vulgar la interpretación de esta obra como novela amatoria.

Aquí se nos abre otra perspectiva. La cuestión de la interpretación de la obra por el autor, ya sean valiosas o insignificantes sus respuestas para la comprensión de la obra, lleva a los grandes problemas de la concepción y del proceso creador. Asimismo la cuestión de cómo ha sido interpretada la obra por su destinatario, es decir, por el público, tampoco puede tener gran importancia para la interpretación en sí. Pero nos lleva a un campo que, indudablemente, pertenece a la historia de la literatura, aunque este campo haya sido, hasta ahora, poco cultivado. La relación entre la obra y el público puede considerarse como un aspecto sociológico de la literatura; es inmanente al fenómeno literario como es inmanente al lenguaje mismo, que siempre requiere ser "entendido".

Es evidente que las generaciones contemporáneas a la aparición de la obra se inclinan, más que la posteridad, a ver en ella una obra tendenciosa. Dramas y novelas en que hoy vemos, no la solución de un problema, sino la "fenomenología de una situación", se leyeron cuando se publicaron como un manifiesto o una incitación. Hoy nos asombramos al oír que los belgas fueron arrastrados a una revolución por la representación de *La muda de Portici*, o que los jóvenes del siglo XVIII vieron en el *Werther* la glorifica-

ción del suicidio como solución para un amor desgraciado, o que el procurador general consideró a *Madame Bovary* como la apología del adulterio. Los principiantes y los censores no son las únicas personas propensas a interpretar mal lo que leen.

Todas estas cuestiones, a las que se añaden las relativas a la historia, a la fortuna de una obra, y, sobre todo, a la participación creadora del público en la literatura, sólo pueden aquí ser mencionadas. En Inglaterra, donde toda interpretación suele preocuparse más que en otro país cualquiera del "commitment" social, moral o nacional de una obra, han llamado desde antiguo la atención de los investigadores; en los demás países, este interés es de fecha más reciente. A este propósito, nos parece necesario, después de las observaciones teóricas, conocer el trabajo práctico de la investigación respecto a las ideas y los problemas.

3. UN EJEMPLO

Tomamos como ejemplo los dos sonetos de Antero de Quental que llevan por título *Redenção.*

I

Vozes do mar, das árvores, do vento!
Quando, às vezes, num sonho doloroso,
Me embala o vosso canto poderoso,
Eu julgo igual ao meu vosso tormento...

Verbo crepuscular e íntimo alento
Das cousas mudas; salmo misterioso;
Não serás tu, queixume vaporoso,
O suspiro do mundo e o seu lamento?

Um espírito habita a imensidade:
Uma ânsia cruel de liberdade,
Agita e abala as formas fugitivas.

E eu compreendo a vossa língua estranha,
Vozes do mar, da selva, da montanha...
Almas irmãs da minha, almas cativas!

II

Não choreis, ventos, árvores e mares,
Coro antigo de vozes rumorosas,
Das vozes primitivas, dolorosas
Como um pranto de larvas tumulares...

Da sombra das visões crepusculares
Rompendo, um dia, surgireis radiosas
Desse sonho e essas ânsias afrontosas,
Que exprimen vosas queixas singulares

Almas no limbo ainda da existência,
Acordareis um dia na Consciência,
E pairando, já puro pensamento,

Vereis as Formas, filhas da Ilusão,
Cair desfeitas como um sonho vão,
E acabará por fim vosso tormento.

A primera vista se reconoce que este poema sale al encuentro de la investigación ideológica. Parte de la objetividad del poema es conceptual; en muchos versos se habla expresamente de pensamientos y se piensa; el lenguaje es casi todo reflexivo.

El problema central puede ser enunciado con las propias palabras del poema: una ansia cruel de libertad agita y conmueve las formas fugitivas. Entre las cosas de la naturaleza y el yo que habla existe una íntima correlación: el tormento se desahoga en quejas y suspiros y, allí como aquí, se trata siempre del alma, que aspira a la libertad. El problema central es, por tanto, el dualismo entre cuerpo y alma.

Obsérvase que las ataduras que apresan al cuerpo son presentadas como equivalentes a "forma". Después de la liberación las almas son puro pensamiento. Pero, mientras están encadenadas, no existen en realidad. El mundo de las sombras es "sueño" fugaz, pasajero. La verdadera existencia sólo comienza después de la separación.

En el poema no se nos dice cómo se efectúa la liberación. No se alude a un intermediario, a un redentor. Tampoco se explica si la liberación coincide con la muerte. Surgen diversas interrogacio-

nes a las que el poema en sí no contesta. Lo mismo ocurre con la conciencia. Evidentemente, la palabra no significa sólo conciencia de sí mismo, pues entonces el que habla, poseedor de esta conciencia, no estaría en el mismo plano de las cosas que sufren. Además, del que habla no sabemos si es un yo aislado, solitario, o si es la representación de toda la humanidad.

La interpretación, para solucionar estos problemas, se ve obligada a recorrer las demás obras del poeta y las declaraciones suyas que puedan contribuir a aclarar este punto. Pronto se observa entonces que este mismo problema surge frecuentemente en la obra de Antero y que podemos considerarlo como su problema central. Por otra parte, se descubre que nuestro poema ocupa un lugar destacado en su obra, teniendo presente el pensamiento del poeta. En las notas puestas por Antonio Sergio a su edición de Antero de Quental leemos: "En el campo de la metafísica es el soneto titulado *Redenção* el poema final anteriano." Antonio Sergio, trazando el paralelo entre algunos pasajes, presta valiosa ayuda con su trabajo a la comprensión más clara del contenido y facilita la respuesta a tantas interrogaciones. Repetimos algunas frases citadas por Sergio, escritas por el poeta en 1887 a Wilhelm Storck: "O naturalismo apareceume, não já como a explição última das coisas, mas apenas como o sistema exterior, a lei das aparências, e a fenomenologia do Ser. No "Psiquismo", isto é, no Bem e na liberdade moral, é que encontrei a explicação última e verdadeira de tudo, não só do homem moral mas de toda a natureza, ainda nos seus momentos fisicos elementares. A "monadologia" de Leibniz, convenientemente reformada, prestase perfeitamente a esta interpretação do mundo, ao mesmo tempo naturalista e espiritualista. O espírito é que é o tipo da realidade: a natureza não é mais que uma longínqua imitação, um vago arremedo, un símbolo obscuro e imperfeito do espírito. O Universo tem pois como lei suprema o bem, essência do espírito. A liberdade... não é uma palabra vã: ela é possível e realiza-se na santidade".

A través de estos pasajes se aclara mucho de lo que aún nos parecía oscuro. Primero, el que habla lo hace en nombre de todos los hombres. En segundo lugar, como quintaesencia del espíritu aparece el Bien; a la noción de conciencia se asocia un sentido

ético. (En todo caso, es siempre conveniente estudiar los otros pasajes anteriores en que aparece esta noción: por ejemplo, los sonetos *Espiritualismo, A Ideia VIII* ["No ceu incorruptivel da consciência"]; debemos prestar también toda la atención a los pasajes donde surge lo "inconsciente".)

Estas frases en prosa que acabamos de citar no nos permiten suponer que la liberación se efectúe en el momento de la muerte. El santo consigue liberarse ya en vida. En muchos otros poemas, sin embargo, se nos presenta la muerte como libertadora, por ejemplo, en el soneto *Mors Liberatrix*, del ciclo *Da Morte*. Tenemos, pues, que proceder a más amplias averiguaciones, que nos permitirán reconstruir los diferentes grados evolutivos de las concepciones del poeta admitiendo que la obra es una expresión inmediata de su ideología.

Pero las frases en prosa nos presentan un nuevo problema. En el poema se hacía alusión a las almas: aquí en terminología unívoca, se encuentra la palabra "espíritu". ¿Serán sinónimas ambas designaciones? ¿Daría Antero preferencia a "alma" en los poemas, como término más poético? ¿O habrá alguna diferencia en los respectivos significados?

El análisis se ve obligado a remontarse a la concepción del mundo propia del poeta para poder aclarar debidamente el fondo ideológico de los poemas. Entre tanto, los propios poemas parecen darnos derecho a aceptarlos como expresión de una concepción del mundo. Ante esta situación, se comprende que la investigación histórico-ideológica deje un tanto de lado la unidad intrínseca de la obra y sólo en la concepción del mundo propia del autor vea una unidad sintética y completa, admitiendo en cambio su posibilidad de evolución.

Es igualmente fácil reconocer la riqueza del material que nuestro poema ofrece al investigador que con R. Unger se dedique al estudio de los grandes problemas del ser, de la naturaleza, de las relaciones entre uno y otra, de la muerte, del sueño; todos quedan planteados y, más o menos clara, para todos se encuentra una respuesta. Con más claridad aún se reconoce que la unidad de la obra en sí interesa poco a esta actitud crítica. No continuaremos por los caminos indicados para la solución de todas las cuestiones.

Volvamos de nuevo hacia el poema, intentando vincular la esencia y la forma tan estrechamente como sea posible en una investigación que estudie ideas y problemas.

Este poema no comienza expresando un pensamiento, sino una situación concreta, aunque un poco lejana a causa de las palabras "às vezes": el poeta escucha las voces de cosas de la naturaleza, escucha y entiende su lenguaje. Al principio se encuentra un motivo que llamaremos "lenguaje de las cosas". No fue un descubrimiento anteriano; en la poesía del siglo XIX no es raro encontrarlo. Vale la pena detenernos un poco en él, esbozar, al menos, una exposición del punto de vista histórico-ideológico. Insertamos aquí algunos pasajes en que aparece el motivo.

Los versos siguientes son del romántico alemán Eichendorff.

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

(Duerme una canción en cada cosa,
Y todas sueñan sin cesar.
Y si encontraras la palabra mágica,
Todo en el mundo se pondría a cantar.)

En el drama de Shelley *Prometheus Unbound* encontramos los siguientes versos:

In the World unknown
Sleeps a voice unspoken,
By thy steps alone
Can the rest be broken.

(En el mundo, desconocida,
Duerme una voz no pronunciada;
Sólo el sonido de tus pasos
Será capaz de despertarla.)

Estas palabras van dirigidas a Asia, el espíritu del amor. Podríamos buscar muchos versos en los poemas de Shelley, así como en los de Eichendorff, en apoyo de nuestro aserto.

En el Romanticismo francés encontramos este motivo en Gerardo de Nerval:

"Des voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre, des animaux, des plus humbles insectes... Des combinaisons de cailloux, des figures, des couleurs, des odeurs et des sons je voyais ressortir des harmonies jusqu'alors inconnues."

En la poesía de Alfredo de Vigny titulada *La Beauté*, el poeta dice:

Si la Muse imitait la Nature...
L'homme entendrait les sons d'une langue inconnue.

Estos testimonios demuestran que el motivo del lenguaje de las cosas de la Naturaleza aparece en todo el Romanticismo europeo. No tuvo su origen en el dominio poético. Procede, sin duda, de la literatura místico-teológica: en ella encontramos el pensamiento de que la palabra de Dios está insuflada en las cosas y formando su más íntima esencia. Jakob Böhme, que tanto influyó sobre el Romanticismo, desarrolla largamente este pensamiento en la obra *De signatura*. Pero la idea de la naturaleza como libro de Dios y la del lenguaje de las cosas se remontan a épocas más antiguas. Fray Luis de Granada, Tomás de Kempis, Raimundo de Sabunde y otros místicos y homiliastas son nombres representativos de esta tradición. (Cfr. E. R. Curtius, *Europäische Literatur u. Lat. Mittelalter*, capítulo XVI, § 7.)

A todos los pasajes poéticos ya citados como contenedores de este motivo les es común distinguir en las cosas una medula esencial interna y una apariencia externa, y, además, admitir la estrecha unidad y la comunidad de ese lenguaje mudo, íntimo. Pero en los poetas, este motivo teológico aparece secularizado; ya no es la palabra dicha por Dios y transformada en sonido. Antero es el que menos seculariza el motivo: Así como en el "Yo", que en su poesía comprende el lenguaje de las cosas, queda algo de la iluminación divina, de esa claridad que sentía brotar en sí Jakob Böhme al comprender la "lengua natural", así también en la palabra "verbo", empleada por Antero, reside algo de la esencia divina. (Casi sería lícito suponer que Antero no conoció el motivo a través de obras poéticas, sino de obras teológicas, y seguramente no sería

descaminado citar a Michelet, Quinet, Lamennais, Proudhon...)

Antero se distingue de los otros poetas mencionados porque en él ni la "poesía" ni el "poeta" aparecen en el motivo como intermediarios entre la naturaleza y los hombres. En él falta por completo esta forma típicamente romántica de sacralización del poeta y de la "poesía". Más violento aún es el contraste en la interpretación del lenguaje. Ya no es cántico, armonía llena de mágica belleza, sino expresión de angustia, grito de pavor de las almas encadenadas, que quieren liberarse de la contingencia terrestre. Así entra en la concepción de Antero un agudo dualismo que falta en las demás obras románticas y hasta en las interpretaciones místicas. Esta rápida consideración histórico-ideológica del motivo permite comprender con qué originalidad lo concibió Antero, haciendo de él el portador del problema central de su poesía.

A medida que la interpretación se aproxima a la forma de la ejecución, surgen no sólo el problema central y la idea, sino también todo lo que en la obra existe de espiritual. Al conjunto del significado espiritual se le llama *fondo, contenido*, esencia espiritual *(Gehalt, fond)*.

Para investigar esta esencia espiritual se hace necesario saber interpretar correctamente las nociones contenidas en la obra y comprender bien su significado. En el poema de Antero, "Consciência" representa una noción que no se explica completamente dentro del poema mismo, y sólo se comprende después de un estudio del pensamiento y del lenguaje del autor. (Casi sería natural ver en esto un fallo del poema.) En obras de poetas más antiguos, a veces hay que tener muy en cuenta que ciertas palabras no están usadas en el sentido actual, no porque el poeta les diese un significado especial, sino porque se usan en circunstancias diferentes, o en circunstancias semejantes con sentido diferente. En todo caso, es errónea la interpretación que irreflexivamente da al término el significado que se le atribuye en la actualidad.

Enquanto quis Fortuna...

Así comienza el primer soneto de Camões. Mientras no se sepa lo que en aquella época significaba Fortuna, cuyo sentido estaba relacionado con la mitología, será imposible entender el verdadero

significado, no sólo de este pasaje, sino de todo el poema (así como de muchos otros de los siglos XVI y XVII). De entonces acá, con mayor o menor intensidad, han sufrido muchas modificaciones determinados conceptos psicológicos, de mitología y axiológicos. Al encontrar en los versos siguientes de este soneto de Camões los términos "engenho", "enganos", "vontades", etc., si queremos interpretarlos debidamente, no podemos olvidar que tales designaciones pertenecen a estructuras conceptuales completamente diferentes de las actuales. Es absolutamente indispensable, si se trata de obras más antiguas, dar cuenta minuciosa de todos los significados. (El ideal sería no conocer sólo el núcleo significativo del término en cuestión, sino también sus significados secundarios y su contenido emocional.) La distancia temporal acentúa el problema de las oscilaciones semánticas, que, por lo demás, se presenta a cada paso.

Hemos observado ya que el significado de la palabra "Consciência" en el poema de Antero sólo podría comprenderse bien a la luz de su filosofía y de la peculiaridad de su lenguaje. Volvamos ahora sobre el tema. Trátase aquí de una cuestión muy significativa. ¿Tendrán razón los que censuran el uso de la palabra en este punto, por no poder entenderse completamente en el contexto, haciendo necesario estudiar primero la filosofía y la terminología de Antero para comprender el poema en toda su esencia? O, por el contrario, ¿tienen razón los que, por principio, no quieren contar con tal unidad en la obra de arte y piensan que sólo pueden encontrarla en la personalidad del poeta? Es un problema del que depende, en parte, la manera de juzgar una obra, y además un problema con el que aún nos encontramos frecuentemente. La respuesta es de vastísimas consecuencias para el historiador de la literatura. En este punto luchan entre sí diversos criterios. En el presente libro nos proponemos mantener una actitud crítica que enfoque la obra de arte como unidad cerrada.

4. LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN DEL CONTENIDO

Ante los abundantes resultados obtenidos por la investigación del contenido, casi llegamos a perder de vista la unilateralidad y los

límites de este método. En el ejemplo elegido, aunque se tratase de material adecuado, que en su interpretación sufriría del desconocimiento de la filosofía del autor, se puede preguntar qué es lo que se ha perdido de la totalidad de la obra. Surge otra pregunta más importante aún: ¿no será causa de una posible alteración del sentido de la obra esta unilateralidad en la observación e investigación de la esencia espiritual?

Para ser más explícitos, presentamos la siguiente tesis: quien considere ante este poema de Antero que el debate y la solución de un problema filosófico constituyen su más íntima esencia, lo entiende equivocadamente. No se comprendería entonces por qué lo escribió su autor, pues por medio de cartas o polémicas literarias podría tratar y solucionar mejor el problema. Y, de hecho, así ocurrió. Aunque los significados de las palabras pesen en el poema en cuestión más que en una canción cualquiera, no debemos incurrir en el error de tomar las palabras por términos filosóficos. Es cierto que hay algunos pasajes que sólo pueden interpretarse así. Las "Formas" en el último terceto son frías, abstractas y teóricas. No consigue alterar el hecho la aposición "filhas da Ilusão" como su interpretación concreta; esta imagen desentona en el mundo objetivo del poema; es una imagen razonada y construida. Y la "Ilusão", que surge tan inesperadamente y pretende representar un papel tan importante, peca contra aquella ley estética que en los dominios del drama tiene el siguiente enunciado: un personaje principal no debe aparecer sólo en el quinto acto. "Formas" e "Ilusão" parecen abstractas y frías porque los versos anteriores son de otra especie. Veamos el verso anterior:

E pairando, já puro pensamento.

"Pairando" (cerniéndose) nos impide considerar a "pensamento" sólo en un sentido abstracto y general. En cuanto se cierne, es concreto. Es como si pasara ante nuestros ojos la imagen de una nube purísima en el azul transparente. El sonido contribuye a la plasticidad del verso con una triple aliteración. (La aliteración animaría también un poco a las "Formas", si no surgiera inmediatamente de los bastidores la "Ilusão" con su extraño cuerpo sonoro;

basta la terminación en -ão, única en todo el soneto, para hacer patente su inadecuación.) El sueño tampoco es un abstracción, sino "ese" sueño en que conocemos desde el principio los objetos. Además, la palabra "sombra", en el quinto verso, viene a atenuar la aguda delimitación de "sonho" con su sonoridad y significado semejantes.

Para la constitución del poema como obra de arte adquieren la mayor importancia los fenómenos lingüísticos que plantean problemas a la interpretación ideológica. En la medida en que ésta procuraba respuestas seguras en otras zonas, destruía la esencia de la obra de arte. Trátase sobre todo de dos casos —ambos decisivos para un soneto.

Hay una serie de sinónimos que abarcan las impresiones sonoro-anímicas: voces, canto, verbo, salmo, queja, suspiro; una pregunta expresa luego, una vez más, la incertidumbre acerca de lo que se escucha y de su origen. La duda se manifiesta también en dos sinónimos: espíritu y ansia (la resonancia, en ansia, aumenta aún la intensidad latente). Sólo en el último terceto se consigue al fin claridad y comprensión: se trata de una lengua que se hace oír y el Yo comprende esta lengua, y, sobre todo, se trata de "almas hermanas de la mía, almas cautivas". Quien intente, a partir del lenguaje y de la concepción del mundo de Antero, distinguir entre "espíritu" y "alma", destruirá el movimiento y el sentido del poema, que, partiendo de impresiones vagas y oscuras, pero angustiosas, llega a la claridad final. Después de tanta inquietud, nos conforta saber que se trata de una "lingua", y la expresión "almas irmãs" actúa también como liberadora, por muy dolorosa que pueda ser la comunidad del sufrimiento. El reconocimiento y la manifestación de la comunidad anímica, de la fraternidad, es la liberación para el Yo inquieto, ha encontrado la palabra mágica, la fórmula exorcizadora, que confiere al que habla poder sobre lo que evoca. Este primer soneto se ha hecho forma a partir de la fórmula mágica final y se ha convertido en estructura uniforme como fórmula mágica. Toda la esencia de la idea cabe en ella y sólo en ella vive.

En el segundo soneto la interpretación ha tropezado con la siguiente cuestión: ¿debe entenderse la liberación como muerte, o de otro modo? Es cierto que tales cuestiones son fecundas para el

conocimiento de la filosofía de Antero y de su evolución interior, pero también es cierto que las respuestas claras llegan a perjudicar, una vez más, a lo que hay de artístico en la obra. Todo se refiere allí al día que no tiene equivalente en cosa alguna ajena al poema, pero sí representa "un día" dentro del horizonte temporal de este mundo poético. En este punto sentimos de nuevo cuán pleno y rico es el mundo objetivo de la poesía: con "sombra" y "crepusculares" una vez más se hace presente a nuestros ojos toda la oscuridad. De súbito, la sombra cede. "Rompendo" y "um dia" producen un efecto intenso, tanto más cuanto que hay entre ambos términos, en cierto modo, una relación estrecha (al romper el día) y el verso termina más luminoso, más centelleante: "surgireis radiosas". El futuro —el primer futuro en el poema— tiene una fuerza coercitiva impresionante: quien emplea el futuro tiene certeza e infunde certeza. Y ahora sabemos ya que el que habla es un buen conocedor de fórmulas mágicas. Otra vez aún asistiremos a ese "dia".

Acordareis um dia na Consciência.

El brillo irradiado por "dia" sobre la "Consciência" casi llena las lagunas del significado de ésta, sobre todo porque se establecen también relaciones sonoras correspondientes.

Si el primer soneto es una fórmula mágica, el segundo es mensaje, profecía dotada también de fuerza mágica: así será. En el fondo, tal como acontece con todas las profecías en que la palabra conserva aún fuerza mágica, nosotros asistimos a ese día. En su conjunto, el poema no es la solución teórica de un problema teórico. Es la vivencia palpitante de quejas angustiosas, es la liberación de ellas al encontrar y proferir la fórmula mágica, y finalmente, la liberación definitiva a través de la profecía. Esta es su sustancia como obra de arte. Quien tenga sensibilidad artística no puede dejar de sentirla de este modo. El que sólo vea en ella un problema y una solución, podrá pensar que ni el problema está bien planteado ni la solución es persuasiva. Quien pueda leer esta obra como poema, como expresión figurada, no hallará verdad ni falsedad en la esencia ideológica, sino que vibrará con el mundo de ansia que existe, y vivirá la liberación a través del poder mágico de

un Yo. Dado este aspecto de la obra, reconocemos que el Yo portador del mensaje sólo puede ser un Yo aislado, especial. Quien sabe pronunciar una fórmula mágica y una profecía no puede ser una persona vulgar, semejante a cualquiera otra; tiene que ser un mago, un solitario, un hombre diferente de todos los demás. La interpretación ideológica que pretendía ver en él al representante de todos los hombres, ya por eso desvirtuaba la obra de arte. En este punto ofrecen marcado contraste la interpretación del contenido ideológico y la interpretación artística. Ambas tienen razón en su esfera, pero estas esferas son muy diferentes. La filosofía de un poeta y una obra de arte son dos fenómenos que deben ser separados por principio.

Por muchos y muy magníficos resultados que haya logrado o logre todavía la investigación de las ideas y de los problemas, nunca podrá sustituir y sólo restringidamente facilitar la misión auténtica y específica de la ciencia de la literatura: la comprensión de la obra de arte como tal. El que únicamente estudia problemas e ideas, no sólo deja a un lado una parte esencial, sino que incluso llega no pocas veces a deformar la esencia de la obra. Esta esencia no existe aislada, sino integrada en la totalidad de la obra. No es la frase de Goethe "fragmentos de una gran confesión", sino aquella otra, también suya, "El contenido lleva consigo la forma y la forma nunca existe sin contenido" (Gehalt bringt die Form mit und Form ist nie ohne Gehalt), la que puede servir de lema a la ciencia de la literatura.

El camino de la investigación ideológica no nos ha permitido entrar en la totalidad de la obra de arte. En los próximos capítulos veremos si es más fértil el camino de la investigación lingüística. Los resultados obtenidos en este capítulo serán tanto más persuasivos si se tiene en cuenta que el poema elegido parecía especialmente idóneo para la aplicación del método de investigación ideológica. Si hubiésemos optado por una canción o un poema simbolista, sería más fácil aún demostrar las limitaciones de este método. Se probaría más claramente que la obra poética, aun conteniendo sin duda problemas e ideas abstractas, no nace para presentarlos ni debe su eclosión al deseo de expresarlos. Junto con las ya mencionadas palabras de Goethe, séanos permitido, para

terminar este capítulo, citar una frase de Mallarmé, tomada de una conversación con Degas, en que éste le confesaba su desdichada afición a versificar y afirmar que no le faltaban ideas: "Mon cher Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots!"

Capítulo VIII

EL RITMO

1. METRO Y RITMO

En el capítulo tercero se habló de las nociones básicas del verso, como: tiempo marcado, tiempo no marcado, pie, yambo, troqueo, alejandrino, hexámetro, redondilla, octava, soneto, rima, asonancia, etc. Como noción general englobadora de las precedentes apareció el metro, nombre por el que se entiende el esquema que indica la posición de los tiempos marcados y no marcados, el número de sílabas, la construcción de cada verso y de la estrofa y la posición de la rima.

El esquema métrico no es igualmente precisable para todos los poemas. Para una oda sáfica, por ejemplo, puede predecirse con todo detalle: la longitud de la estrofa, la extensión de los versos, la distribución de tiempos marcados y no marcados están claramente determinadas. En cambio —para referirnos al polo opuesto—, en los ritmos libres no puede en general indicarse ningún esquema métrico que se cumpla en el poema.

El concepto mismo del esquema métrico implica, como ya hemos visto, su independencia de la realización concreta. Pero, mientras que el esquema permanece siempre invariable, basta escuchar superficialmente para comprobar que sus diversas realizaciones suenan de modos muy diferentes. Hay que prescindir aquí de todo lo relativo al contenido, incluso de los sonidos aislados: lo único que importa es la realización de la métrica. Tomemos como ejemplo dos estrofas de distintos poetas con la misma métrica:

Calderón de la Barca:

Estas que fueron pompa y alegría
Despertando al albor de la mañana,
A la tarde serán lástima vana
Durmiendo en brazos de la noche fría.

Fray Luis de León:

Agora con la aurora se levanta
Mi luz, agora coge en rico ñudo
El hermoso cabello, agora el crudo
Pecho ciñe con oro, y la garganta.

La impresión es totalmente diferente. La primera estrofa es más sosegada, más igual, más tensa; los tiempos marcados y los no marcados, y también las pausas, son más visibles y de menos peso que en la segunda estrofa. Oigamos asimismo las dos estrofas siguientes, que tienen también un esquema común:

Brentano:

Singet leise, leise, leise,
Singt ein flüstern Wiegenlied,
Von dem Monde lernt die Weise,
Der so still am Himmel zieht.

Kingsley:

Airly Beacon, Airly Beacon;
O the pleasant sight to see
Shires and towns from Airly Beacon,
While my love climb'd up to me!

Un tiempo marcado se indica siempre con el mismo signo (—); en los poemas, sin embargo, se manifiesta que las realizaciones pueden ser de muchas especies. No se debe a la diferencia de las lenguas el hecho de que en la poesía de Brentano ningún tiempo marcado iguale en fuerza a los de Kingsley. Y dentro de los tiempos marcados de Brentano hay una escala ricamente matiza-

da; el primero del tercer verso, por ejemplo, no se nos hace perceptible en modo alguno. Los tiempos no marcados son también diferentes: en Brentano son más ricos en sonoridad y más prolongados que en Kingsley. En éste hay pausas claras a la mitad de los versos primero y tercero: en Brentano, es cierto que no faltan en absoluto, pero son incomparablemente más débiles. La estrofa inglesa es ya al principio mucho más tensa: articulatoriamente tiene que pronunciarse con más energía.

Pues bien, todas estas diferencias no son puramente ocasionales. Por el contrario, tienen relación unas con otras: el hecho de que los tiempos marcados sean en Brentano más débiles, los no marcados más largos, las pausas más suaves, la articulación menos tensa, todo esto son manifestaciones de un solo fenómeno, que lo abarca todo: el *ritmo*. El esquema métrico es el mismo, pero el ritmo es diferente; pertenece a lo individual de cada poema.

Metro y ritmo, por tanto, deben considerarse por separado. Determinar el metro de una poesía no equivale a determinar el ritmo. Ciertamente, los dos fenómenos andan ligados: por mucha diferencia que haya entre el ritmo de Calderón y el de Fray Luis, entre el de Brentano y el de Kingsley, dependerá siempre del esquema métrico que le sirve de fondo. El esquema métrico se asemeja al cañamazo, que, recubierto completamente por el bordado, ya no se ve, pero ha influido en la dirección, estructura y grosor de los hilos.

El ritmo es una cualidad absolutamente propia del verso; lleva inherente una energía peculiar, una magia especial. Hay muchos poemas correctos en cuanto al metro, es decir, en que los tiempos marcados y los no marcados, así como las pausas, ocupan su lugar propio, etc., y, no obstante, resultan insípidos y sin brillo: les falta el ritmo uniforme, activo.

El proceso creador no comienza, habitualmente, con la elección de un metro que haya de ser luego conscientemente trabajado. Son innumerables los testimonios de poetas que nos dicen cómo lo primero que surgió fue el ritmo, antes incluso que cualquier sentido, antes que todos los significados. He aquí cómo describe Valéry un proceso creador *(Deutsch-Französische Rundschau*, II, 1929, página 709): "Hace unos años me sentí poseído por un determinado ritmo, que se fue grabando más y más en mi espíritu. Pare-

cía querer tomar forma, pero esto sólo podía hacerlo procurándose sílabas y palabras adecuadas a su sentido musical... Mediante un súbito despertar de la conciencia, se produjo una ampliación de las exigencias poéticas; se revelaba una sustitución de las sílabas y palabras que se habían presentado provisionalmente en el primer estadio..." Lamartine confesaba: "Le rythme m'enivrait déjà; mais le rythme seul ressemble à ce chef d'orchestre qui bat la mesure avec son archet pendant les silences de la mélodie" (citado por Knauer, *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 1937, pág. 78). Documentos de este tipo pueden presentarse tantos como se quiera, incluso de poetas que actúan claramente como no musicales y han escrito pocas canciones o ninguna, por ejemplo Schiller. Pero ¿qué es el ritmo? He aquí una de las preguntas más delicadas, más sujetas a controversia —y no sólo dentro de la ciencia de la literatura—. De ritmo habla también la música, hablan otras artes y ciencias, y en la discusión han tomado parte filósofos, psicólogos, hombres de ciencia, e incluso políticos: Platón hablaba como estadista cuando quería que fuesen excluidos de su Estado determinados ritmos. No necesitamos seguir aquí hasta las últimas profundidades filosóficas la discusión del problema del ritmo, ya planteado en la época griega; no es preciso decidir si el ritmo es fenómeno de la naturaleza, como quieren algunos —trayendo a cuento el murmullo de las olas, el soplo del viento, el trueno etc.—, o si, por el contrario, como sostienen otros, es una cualidad específicamente humana, una facultad espiritual, que sólo el hombre puede poner en el mundo. Podemos renunciar también a enunciar y discutir las definiciones del ritmo, que se cuentan por docenas. Aquí nos bastan algunas observaciones de carácter general, que han de servirnos únicamente como base para la investigación práctica del ritmo literario.

El ritmo está ligado al tiempo como a su horizonte más vasto. Es indiscutible que este conocimiento se debe al griego Aristójenes de Tarento. Para ser vivo y perceptible, el ritmo necesita un sustrato sensorial que transcurra en el tiempo; la perceptividad rítmica reside sobre todo en el oído, en el sentido táctil y en el sentido muscular. Cuando el silencioso batir del compás actúa rítmicamente es el sentido muscular, y no la vista, el que transmite

esta impresión al espectador. Hablar del ritmo de un cuadro o de un edificio es, en general, un lenguaje metafórico que no aclara gran cosa.

Pero la existencia en el tiempo de un sustrato perceptible sensorialmente no basta para crear la impresión rítmica. Por ejemplo: un sonido sostenido durante mucho tiempo nunca es rítmico. El transcurso o el movimiento tiene que ser organizado. Hay que separar las partes importantes y las no importantes, y, por otro lado, las partes importantes y las no importantes tienen que parecerse en algo, tienen que pertenecer a un mismo sistema. Tomemos la lengua, el lenguaje hablado, como sustrato; está ya, desde el principio, organizado en elementos importantes y no importantes. Las sílabas son las unidades del habla y se dividen en acentuadas y no acentuadas. Nos parece tan natural este sistema que con frecuencia lo consideramos como sistema de todas las lenguas. Ya hemos indicado que, por ejemplo, el antiguo arte poético clásico usaba otro sistema: entonces se daba gran importancia a la duración de las sílabas. Si nos referimos al verso de las literaturas posteriores, no es preciso insistir sobre lo mucho que la duración de las sílabas contribuyó a su organización. En todas las épocas, los poetas humanistas intentaron no sólo imitar los antiguos esquemas métricos, sino también renovar el antiguo sistema del verso; es decir, señalaban las sílabas importantes también por medio de la duración (mediante las vocales largas o los diptongos), diferenciándolas de las no importantes, que seguían siendo "breves". Pero en todas las literaturas quedaron tales intentos en meras experiencias, que no tuvieron éxito. El sistema del verso de las lenguas románicas y germánicas es primariamente acentual (o, como también se dice a veces, tónico). Pero esto no quiere decir que una sílaba breve acentuada no sea en el verso más larga que la misma sílaba en posición no acentuada. Así, la sílaba "in" es indudablemente más larga en el primero de los dos versos siguientes:

The rain set early in to-night...
For love of her, and all in vain...

[También en las lenguas románicas, que no distinguen entre sílabas largas y breves con la precisión de las lenguas germánicas, una

sílaba acentuada es más larga que la misma sílaba no acentuada. Por ejemplo, la sílaba "tan" de "tantas", en el primer verso de los dos citados a continuación, es ciertamente más larga que la misma sílaba en el "tan" del segundo:

> No sean tantas las miserias nuestras...
> Pues tan amigo de rendidos eres...]

Usando aparatos especiales se han determinado exactamente las diferencias de duración. Mientras tanto, en la cuestión del ritmo puede dejarse a un lado este aspecto de la forma fonética, pues, como se ve, la duración depende del acento como magnitud primaria. Hasta cierto grado, puede prescindirse también del aspecto fonético. El sonido, por sí solo, puede constituir ritmo; se habla, efectivamente, de un ritmo del timbre del sonido. Supongamos, por ejemplo, que en la serie siguiente todas las unidades (sílabas) son igualmente fuertes y largas:

bim, bim, bam, bim, bim, bam, bim, bim, bam.

La matización del sonido basta para dar ritmo al conjunto. El timbre es suficiente para constituir el ritmo. Sin embargo, podemos prescindir de esto al estudiar el ritmo literario, pues en el verso germánico y románico sólo se derivan de aquí efectos secundarios; lo verdaderamente importante procede en primer lugar del acento, y de aquí lo espera nuestro oído.

Asimismo podemos prescindir del aspecto melódico. También éste es suficiente para dar ritmo a una serie. Si pronunciamos las sílabas siguientes todas con la misma fuerza y la misma duración, pero de modo que la segunda, cuarta, sexta, etc., resulten más altas que las precedentes, al punto surge una vivencia rítmica:

   bim,   bim,   bim...
bim,   bim,   bim,

Pero para el ritmo de nuestros versos esto no tiene importancia. Es cierto que la "melodía" desempeña un papel muy importante en la impresión fónica total. Pero también una frase en

prosa tiene, evidentemente, "melodía". Corresponde, pues, a un campo peculiar de la observación el estudio de la melodía, en prosa o en verso; por los ejemplos anteriormente citados, el lector podrá notar, escuchando atentamente, cuán diferente es en este aspecto el sonido de los versos de Calderón, Fray Luis, Brentano y Kingsley. Estas investigaciones se han hecho repetidas veces. En cuanto a la ciencia lingüística, también tiene en cuenta la actuación de la melodía e incluso se pregunta, por ejemplo, si habrá diferencias típicas en la melodía de la frase de cada lengua. Mas todo esto representa un campo propio de observación dentro de la lengua: al tratar del ritmo, en principio no es necesario ocuparse de la melodía.

Volvamos a la explicación del ritmo. Para el ritmo es necesario, como hemos dicho, un sustrato que transcurra en el tiempo y que esté organizado en elementos importantes y no importantes pertenecientes al mismo sistema. Hemos encontrado tales sustratos en las lenguas románicas y germánicas, cuya organización se basa en la diferenciación de sílabas acentuadas y no acentuadas. No es preciso llegar al verso, puesto que también la prosa, el lenguaje cotidiano, diferencia las partes importantes y las no importantes (sílabas), a las que el acento confiere la "importancia". Cualquier frase en prosa de la lengua española, francesa, italiana, alemana o inglesa cumple todas las condiciones arriba indicadas: es un movimiento que transcurre en el tiempo, movimiento organizado, sensorialmente perceptible. ¿Podrá deducirse de aquí que toda prosa tenga ritmo?

Hay aquí una fuente de malentendidos y errores. Indiscutiblemente, toda prosa está organizada, y vale siempre la pena estudiar la prosa de un escritor. Pero han surgido dudas en cuanto a designar como ritmo esta organización propia del lenguaje. Efectivamente, teniendo en cuenta el lado sensorial del lenguaje hablado, organización y ritmo serían sinónimos, y, en el fondo, ya no sería necesaria la expresión "ritmo". Precisamente por eso muchos investigadores han definido más exactamente la noción de ritmo, diferenciándola de la mera "organización" y reconociéndole como esencial cierta capacidad de agrado. Así han podido trazar una primera línea divisoria entre la prosa cotidiana y la "literaria", que

parece exigida por los propios objetos. Dicen tales investigadores que la prosa literaria se distingue por su don de agradar, claramente perceptible y más o menos conscientemente buscado por el autor. Más adelante nos ocuparemos del llamado ritmo de la prosa, y veremos si realmente la diferencia decisiva reside en la capacidad de agrado.

Aquí nos basta con acentuar de momento que entre el más agradable ritmo de la prosa y el verso existe aún una diferencia fundamental. La igualdad de la palabra "ritmo" no debe inducirnos a olvidar esta diferencia. Hay investigadores —y el autor se incluye en su número— que desearían limitar la noción del "ritmo" al ritmo del verso. Pero frente a la terminología en vigor, que habla corrientemente del "ritmo de la prosa", no parece conveniente establecer esta separación terminológica en una introducción a la ciencia de la literatura.

2. EL RITMO DEL VERSO

Para hacer bien evidente la diferencia fundamental entre el ritmo de la prosa y el del verso, copiamos un trozo de prosa y después algunos versos, con la indicación en ambos casos de los acentos más importantes. Como ejemplo en prosa hemos elegido un pasaje del *Lazarillo de Tormes:*

> "En este tiémpo vino a posar al mesón un ciégo, el quál, pareciéndole que yo sería para adestrálle, me pidió a mi mádre, y élla me encomendó a él, diziéndole cómo era hijo de un buen hómbre..."

En algunos puntos puede dudarse de que los acentos estén bien puestos, y de si no podría leerse de otra forma. Además se nota, en general, que la severa separación entre las dos clases de sílabas, acentuadas y no acentuadas, es insuficiente y poco regular. Veamos ahora unos versos tomados de Garcilaso:

> Cual suéle el ruiseñór con tríste cánto
> quejárse, entre las hójas escondído,
> del dúro labrador, que cáutaménte
> le despojó su cáro y dúlce nído...

Aquí es casi imposible que surja duda acerca de las sílabas en que recae el acento. Al mismo tiempo, se ha simplificado la escala

de los acentos; el peso de los tiempos marcados se ha igualado notablemente. (En una mirada retrospectiva vemos que incluso en el ejemplo de Brentano la escala es más sencilla que en un texto de prosa.) Pero nada de esto es aún decisivo. En el verso se percibe un orden que sencillamente falta en la prosa. La fijación gráfica permite reconocer cómo este orden está vinculado a la uniformidad en los intervalos de los acentos; en el verso, las unidades acentuadas se repiten, más o menos, a distancias iguales. Por eso Verrier, en su *Essai*, como otros científicos del verso, define así el ritmo: "Le rythme est constitué par le retour du temps marqué à intervalles égaux."

La investigación experimental ha demostrado incluso que existe un llamado "valor óptimo" para los intervalos: aproximadamente dos tercios de segundo.

Por ejemplo, en el ritmo libre, cuando recitamos lentamente, marcamos más acentos; en cambio, en una dicción más rápida, suprimimos muchos, para alcanzar aquella medida. La explicación de este hecho, a primera vista extraño, se ha querido ver en las pulsaciones del corazón y también en el paso, suponiendo que existían relaciones entre aquel fenómeno y éstos. De ser así, esto pondría aún más de relieve el misterio del fenómeno rítmico, que estaría ligado a la naturaleza humana. (En el mismo sentido habla el hecho de que las desviaciones excesivas de aquella norma ya no permiten la vivencia rítmica. Hasta en la caída uniforme de gotas podemos percibir ritmo, siempre que se dé, aproximadamente, aquél óptimo. Si las gotas caen con intervalos de diez segundos, nos resultará imposible toda estructuración rítmica. La alusión al ritmo del día y de las estaciones prueba, a su vez, que es una manera de hablar metafórica, que no se basa en ninguna vivencia inmediata y sensorial de un ritmo.)

Las sílabas acentuadas se repiten en el verso a intervalos aproximadamente iguales, de modo que puede preverse la acentuación que ha de seguir. La previsibilidad es una de las características más importantes del ritmo del verso y una de sus diferencias fundamentales frente al ritmo de la prosa. El oyente es arrullado por algo que existe como cosa continua. Por el contrario, la construcción más agradable de la prosa es de carácter momentáneo; agra-

da en este momento, pero no puede preverse cuál será a continuación.

La igualdad aproximada en las distancias entre los tiempos marcados se corresponde en el verso con la extensión aproximada de los no marcados. En el ejemplo de Garcilaso, entre las sílabas acentuadas hay siempre una o tres no acentuadas, de donde resulta el siguiente esquema:

– –́ – – – –́ – –́ – –́ –
– –́ – – – –́ – – – –́ –
– –́ – – – –́ – –́ – –́ –
– – – –́ – –́ – –́ – –́ –

En cambio, la distancia de los acentos en la prosa ostenta la mayor diversidad imaginable. No es raro que falte el tiempo no marcado, dándose otras veces algunos de extensión considerable. En el ejemplo del *Lazarillo*, arriba elegido, hay tiempos no marcados hasta de cinco sílabas. En todo caso, nunca puede decirse con anticipación lo que vendrá después.

En la mayoría de los versos de las literaturas germánicas, la uniformidad en el número de sílabas de los tiempos no marcados resulta más visible. Una medida yámbica o trocaica "parece" —digámoslo así, con cierta reserva— fijar anticipadamente los tiempos no marcados, como si sólo pudiesen tener una sílaba:

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden...

En los versos románicos la fijación métrica es menos rigurosa; pero en la realización lingüística las diferencias ya no son muy grandes. Al tetrámetro yámbico, en los siguientes versos de Robert Browning:

The rain set early in to-night,
The sullen wind was soon awake,

It tore the elm-tops down for spite,
And did its worst to vex the lake...

corresponde el octosílabo en las lenguas románicas [según la métrica española el eneasílabo]. En español se encuentra con frecuencia en los Cancioneros medievales; modernamente ha sido cultivado de nuevo por algunos poetas, como Valle Inclán *(Prosas de dos Ermitaños)* y otros. En francés goza de gran simpatía; he aquí unos versos de Valéry:

Tes pas, enfants de mon silence,
Saintement, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilance,
Procèdent—muets et glacés.

La posición de los acentos y el número de sílabas de los tiempos no marcados no es tan regular como en la estrofa inglesa. No obstante, se establecen proporciones numéricas sencillas si se traza un esquema indicando cada cuántas sílabas hay acento:

2		2		4	(Browning:	2	2	2	2
	3		3	2		2	2	2	2
	3		3	2		2	2	2	2
2			3	3		2	2	2	2)

Los alejandrinos presentan aún más semejanza en sus esquemas. Gilbert Murray rebatió la tesis de algunos eruditos franceses, según la cual el alejandrino francés estaría formado por cuatro "anapestos", obedeciendo, por tanto, al esquema 3 3/3 3. Los siguientes versos, del final de la *Iphigénie*, de Racine:

Venez: Achille et lui, brûlant de vous revoir,
Madame, et désormais tous deux d'intelligence

tendrían, esquematizados, este aspecto 2 2 2/2 2 2/2 2 2/2 2 2; o mejor aún: 2 2 2/2 4; 2 4/2 4. La aplastante mayoría de los alejandrinos franceses son yámbicos o anapésticos, o, por hemistiquios, una mezcla de yambos y anapestos o anapestos y yambos. En todo caso, siempre resultan de ellos proporciones numéricas simples.

Tales puntos constituyen el núcleo de las investigaciones acerca del ritmo hechas por el rumano Pius Servien (Coculesco) en la poesía francesa, y que suscitaron tan vivas discusiones en Francia. Servien no deja de reconocer un hecho de importancia fundamental con el que tiene que contar toda investigación acerca del ritmo: que en francés (como en las demás lenguas románicas) la acentuación es más débil que en las germánicas. (Esto explica, por ejemplo, la mayor importancia de la rima en francés, en comparación con las lenguas germánicas.) Pero Servien tiene toda la razón al insistir en que la acentuación es de la mayor importancia también para el verso francés; el ritmo de la poesía francesa es, a pesar de todo, en gran parte "tónico". Servien indica en gráficos esquemáticos, como los que hemos usado últimamente, que las distancias entre los acentos obedecen a determinadas disposiciones, regidas por "leyes simples".

(Servien fue muy discutido desde el principio por otros investigadores, y, en verdad, por algunos de los más autorizados. Este hecho no puede dejar de causar sorpresa, puesto que se trata de los principios básicos de la acentuación francesa: Así, el propio Servien en su último libro sobre *Science et poésie* cita una autoridad como la de M. Marouzeau, que dice *(Révue des Études Latines,* 1930, VIII, 3, pág. 384): "M. Servien lit: Le vorace épervier, le corbeau farouche et l'aigle terrible des Alpes. Tandis que j'accentue: Le vorace épervier, le corbeau farouche et l'aigle terrible des Alpes..."

Como se ve, Marouzeau establece, contra la acentuación natural de la prosa, una alternancia regular. Encontramos una actitud idéntica en otros investigadores: por ejemplo, Ch. V. Aubrun en un estudio titulado *La métrique du "Mio Cid" est régulière* (Bulletin Hispanique, 49, 1947, núm. 3/4, pág. 342), dice: "Les octosyllabes, les décasyllabes et les dodécasyllabes français se plient à un cadre rythmique, l'accentuation naturelle dût-elle en souffrir. Verrier prouve abondamment que nos aïeux acceptaient d'aussi bonne grâce que nous-mêmes de rythmer le vers contre le sens et l'accentuation tonique normale. Ainsi:

f F f F f F — f F f F f F
Au jardin de mon père — les lauriers sont fleuris

Ce cadre, comun à tous les vers, est fait d'une alternance de faibles et de Fortes.")

Sin entrar en discusión sobre la legitimidad del método de Servien, tenemos que preguntar si por el procedimiento que aplica se llegará a comprender en realidad el ritmo de una obra poética. Si, en el verso germánico, quisiéramos contentarnos con tales esquematizaciones, casi llegaríamos a una identificación del metro con el ritmo. El esquema que hemos trazado de los versos de Browning (2 2 2 2) es el del metro, y corresponde a innumerables poemas, pero no nos dice nada del ritmo de este poema. Incluso para la investigación del ritmo en los versos románicos, los estudios experimentales de Servien parece que no pasan de una preparación.

Realmente, la ordenación del ritmo en el poema no consiste ya en que las distancias entre los acentos sean uniformes y en que el número de sílabas de los tiempos no marcados obedezca a una ley fija. Ya dijimos que la estricta regularidad, es decir, el empleo rígido del esquema métrico, entorpece el ritmo. El lector puede hacer la experiencia con los versos ya citados de Goethe y Browning: cuanto más uniformes son los acentos, tanto más rígidos resultan los versos. Así, en el segundo verso de Browning, el segundo y cuarto acento son más vigorosos, en una lectura adecuada, que el primero y el tercero. En el cuarto verso, en una declamación perfecta, ni siquiera se lee el primer acento. Del mismo modo, en los versos tercero y cuarto de Goethe, el segundo acento y el tercero se pronuncian con más fuerza que los vecinos. El primer acento de estos versos casi se transforma en tiempo no marcado.

Se ha estudiado el pentámetro yámbico en Shakespeare, Goethe y otros maestros del verso, y se ha descubierto que pocos versos tienen cinco tiempos marcados: en la mayoría hay cuatro o tres acentos.

Pero, si se tienen en cuenta las diversas intensidades del acento, la investigación rítmica está aún en sus comienzos. Si, por ejemplo, a la manera de Servien, los esquemas de los versos se trazan con 2 2 2 2 6 4 2 2, llegamos incluso a correr el peligro de extraviarnos, de deslizarnos hacia una rítmica para la vista. Porque en el papel han surgido grupos que en la realidad no se dan del mis-

mo modo. Después de un acento no hay pausa perceptible; el movimiento continúa. El orden rítmico del verso no es sólo la distribución de los tiempos marcados y la formación de grupos regidos por un acento. Los grupos establecidos sobre el papel, en la realidad del verso están fundidos en un grupo mayor, que, en el caso de Browning, es el verso mismo. Estos auténticos grupos del verso, delimitados por causas perceptibles, se llaman *kola* (o miembros). Las unidades del ritmo no son las distancias entre los acentos, con sus sencillas relaciones numéricas, sino los *kola*; la ordenación del ritmo en el verso es la ordenación de los *kola*, su formación y correspondencia.

La vida rítmica de la estrofa de Goethe, por ejemplo, se basa en que el último *kolon* está sólidamente estructurado y sus tres tiempos marcados se realizan expresivamente. Constituye así el cierre eficaz de los versos precedentes, que cobran más movimiento a través de la leve bipartición y de la debilidad de los acentos iniciales (se desarrolla en ellos un movimiento contrapuesto: cada vez una rápida ascensión hasta el segundo acento y, en la segunda mitad del verso, un descenso lento desde el tercer acento al cuarto: un quiasmo rítmico, por así decirlo). El verso final imprime firmeza al movimiento rítmico de la estrofa.

Esto nos muestra clarísimamente que no son los mejores poemas aquellos en que los *kola* revisten la máxima igualdad. Así como los tiempos marcados de igual intensidad matan el ritmo, también lo mata la uniformidad de los *kola*. En su *Il Penseroso*, Milton, por ejemplo, no siempre escapa a este peligro: versos de cuatro tiempos marcados y de rima pareada producen, a la larga, impresión de monotonía rítmica:

Or call up him that left half told
The story of Cambuscan bold,
Of Camball, and of Algarsife,
And who had Canace to wife,
That own'd the vertuous Ring and Glass
And of the wondrous Hors of Brass,
On which the Tartar King did ride;
And if ought els, great Bards beside,
In sage and solemn tunes have sung,

Of Turneys and of Trophies hung;
Of Forests, and inchantments drear,
Where more is meant than meets the ear...

La monotonía se nota especialmente cuando los *kola* de igual longitud tienen la misma construcción: en los versos citados el acento principal recae demasiadas veces sobre el tercer tiempo marcado. Milton vio el peligro: trató de darles variedad incluyendo troqueos y, eventualmente, tiempos marcados bisilábicos. Pero sorprende que no haya utilizado en mayor grado el recurso que tantas veces da variedad a los *kola* en las literaturas germánicas: la alternancia de terminaciones masculinas y femeninas en el verso. Muchas veces en la canción popular se distinguen así los versos:

Ich hört' ein Sichelein rauschen,
Wohl rauschen durch das Korn,
Ich hört' ein feine Magd klagen,
Sie hätt' ihr Lieb verlorn.

La alternancia de la terminación masculina y de la femenina también es propia del pentámetro yámbico, lo mismo en su forma no rimada, frecuente en el drama inglés y alemán, que en la rimada, como ocurre, por ejemplo, en la octava rima o en el soneto. El hecho de que el alemán haga más uso de ella que el inglés se explica por razones morfológicas: en el inglés han desaparecido las terminaciones átonas, conservadas en el alemán.

El ejemplo sacado de Milton nos ha mostrado que, en este caso, cada verso representa un *kolon*. Suele ocurrir lo mismo en los versos de hasta cuatro tiempos marcados. Por el contrario, en los versos de cinco o más, se muestra una clara tendencia a dividirse en dos o más *kola*. De este modo se acrecienta el movimiento rítmico. (El caso del alejandrino no contradice a esto, pues en él, por medio de la cesura rígida, se uniforman los *kola*. En las lenguas germánicas, donde está determinada la posición de todos los tiempos marcados, es muy difícil mantenerlo rítmicamente vivo.)

Para hacer evidente la articulación del verso blanco, bastan algunos versos sacados del *Hamlet*, de Shakespeare.

...To die,... to sleep,...
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to,... 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die,... to sleep;...
To sleep! perchance to dream:... ay, there's the rub;
For in that sleep or death what dreams may come...

Los pequeños cortes dan lugar a los *kola* más diversos: ⏑ –; ⏑ – ⏑; ⏑ – ⏑ –; ⏑ – ⏑ – ⏑; ⏑ – ⏑ – ⏑ –, etc., que aún cobran más variedad mediante la diversa graduación de las intensidades de los acentos. Lo que da a los versos citados firmeza rítmica es la repetición del vigoroso *kolon* ⏑ – ⏑ – (to die, to sleep, perchance to dream; what dreams may come), en el que se efectúan con fuerza los dos tiempos marcados. Llamamos al *kolon* predominante *leitmotiv rítmico*. No es difícil comprender con qué facilidad, si falta un *leitmotiv rítmico*, el verso blanco puede tornarse rítmicamente difuso. Su ventaja —es decir, su extraordinaria posibilidad de modulación— constituye al mismo tiempo un peligro, pues le otorga poca firmeza, y fácilmente se llega a perder toda simetría en los *kola*. Se comprende que Goethe, Schiller, Platen y otros acusaran a este tipo de verso de ser poco solemne y dejar que "la poesía degenere en prosa".

Realmente, en la época del naturalismo, cuando al público del teatro no le gustaba oír versos en el escenario, era fácil representar los dramas en verso blanco como si estuvieran escritos en prosa. En Francia, el alejandrino hacía esto más difícil; pero la animosidad contra el verso o la comodidad de actores y público también lo consiguieron.

Cuando los *kola* cambian la medida básica (o varias medidas básicas), entonces es cuando vive el ritmo, y esta observación de los grupos rítmicos nos parece necesaria para todo aquel que se ocupe del ritmo del verso. Al mismo tiempo, la mirada queda así libre para la conexión de los *kola*, para el carácter constructivo del conjunto. Una investigación rítmica que dirija a esto su atención está en condiciones de determinar el ritmo individual de una obra, su configuración rítmica.

Es evidente que esta configuración es más significativa, más impresionante y, por eso, más fácil de entender cuando se trata de pequeñas totalidades. El ritmo significa más para una poesía lírica que para un drama que transcurre uniformemente en verso blanco, o para una epopeya escrita en versos o estrofas iguales. Aquí, los pasajes más expresivos rítmicamente se encuentran frente a otros más indiferentes, mientras que, en un poema, cada pasaje actúa como parte de una configuración uniforme, y los pasajes indiferentes amenazan con destruir el todo.

3. DOS EJEMPLOS

Como texto para un análisis completo, elegiremos un breve y sencillo poema de Longfellow:

The arrow and the song

I shot an arrow into the air,
It fell to earth, I knew not where;
For, so suiftly it flew, the sight
Could not follow it in its flight.

I breathed a song into the air,
It fell to earth, I knew not where;
For who has sight so keen and strong,
That it can follow the flight of song?

Long, long afterward, in an oak
I found the arrow, still unbroke;
And the song, from beginning to end,
I found again in the heart of a friend.

(Disparé una saeta al aire.
Cayó a tierra, no supe dónde.
Tan rauda voló que mis ojos
No pudieron seguirla.

Exhalé una canción al aire,
Cayó a tierra, no supe dónde.

¿Quién puede seguir con la vista
de una canción el vuelo?

En un roble, mucho más tarde,
hallé la flecha inquebrantada;
la canción, la guardaba entera
el pecho de un amigo.)

En la tentativa de comprender el ritmo es lícito utilizar una esquematización simplificadora. x significa una sílaba no acentuada; x', una sílaba acentuada; x‘ una sílaba levemente acentuada; | indica una cesura breve; /, una cesura claramente perceptible.

x x' x x' x | x‘ x x x' /
x x' x x' / x x' x x' /
x x x' x x x' / x x' /
x x x' x x | x‘ x x' /

x x' x x' x | x‘ x x x' /
x x' x x' / x x' x x' /
x x' x x' / x x' x x' /
x x‘ x x' x / x x' x x' /

x' / x‘ x' x x / x x x' /
x x' x x' x / x' x x' /
x x x' / x x x' x x x' /
x x' x x' / x x x' x x x' /

El poema se articula en tres estrofas de igual extensión, cada una de las cuales constituye una clara unidad. También coinciden en que las terminaciones de verso se hacen manifiestamente perceptibles. Más aún, cada verso está compuesto, más o menos claramente, por dos mitades que en realidad mantienen entre sí cierta tensión: las pausas al fin de cada verso son más marcadas que las cesuras dentro de los versos. Pero, así como las intensidades de los acentos se gradúan de muchos modos, también cambian las cesuras, de suerte que los *kola* ofrecen gran variedad. Pero aquí hay más que un ritmo "agradable", y se nota que el ritmo tiene aquí una eficacia que no se limita a resaltar con viveza determinados pasajes. No sólo presta servicio, sino que representa una

fuerza propia: escuchando con más atención se percibe su forma, su "figura". Y el análisis tiene que reproducir el decurso de este movimiento.

El *kolon* fijo x x′ x x′ abre el poema con los dos acentos claramente marcados. Domina en los dos primeros versos, mientras que los dos siguientes son más movidos, con nítida correspondencia entre sí; la anacrusis es bisilábica; las cesuras aparecen más tarde, de suerte que los *kola* iniciales han de pronunciarse más de prisa. El orden es ya tan firme que obliga a una prolongación temporal casi igual de sus unidades *(kola)*. Al mismo tiempo, el ritmo subraya aquí los significados: el raudo vuelo y la mirada presurosa que trata de seguirlo. Los acentos finales, que aparecen en *kola* más breves, reciben a través de la distensión necesaria un gran refuerzo de intensidad.

Como la segunda estrofa repite el contenido y, en parte, las palabras de la primera, así también el ritmo repite la bien marcada estructura. El ritmo subraya aún más la analogía al seguir en los versos tercero y cuarto el mismo movimiento. El *kolon* x x′ x x′ (x), en el cual el segundo acento es un poco más fuerte que el primero, se revela como *leitmotiv* rítmico. La repetición es incluso algo fatigosa, sobrecargada. El ritmo se convierte en vehículo de expresión de los sentimientos con que el Yo vive y siente la repetición de la pérdida. Sólo el ritmo, pues las palabras nada dicen acerca de esto.

La tercera estrofa comienza de modo completamente diferente, anunciando así algo nuevo. Quien oiga recitar el poema, deducirá ya de este comienzo que la tercera estrofa será la última. El primer verso está triplemente articulado. El primer *kolon* consta sólo de una sílaba. Por primera (y única) vez el acento recae sobre la primera sílaba del verso. El arrastre con que debe pronunciarse es lo que da pleno contenido al significado. El ritmo hace que el oyente viva, inmediatamente, toda la extensión. El tercer *kolon* del primer verso apresura de nuevo el movimiento con su anacrusis bisilábica: es un nuevo acontecimiento el que evoca. Pero lo que resuena en nuestros oídos es el *leitmotiv* familiar; con más claridad que mediante el artículo definido, a través de él se indica que la saeta es la misma. También el hallazgo de la canción se da

dentro del mismo *leitmotiv:* "I found again". Pero esto ya acontece en un nuevo movimiento. Para entenderlo bien, nos vemos obligados a volver la vista atrás una vez más. Cada verso de la poesía está constituido por dos partes, en íntima tensión. Cada una de las dos primeras estrofas está también doblemente estructurada; en los versos primero y segundo, el primer *kolon* es siempre más importante que el segundo, mientras que en los versos tercero y cuarto la preponderancia se desplaza al segundo *kolon* y la tensión llega hasta él. Así el oyente espera la intensidad máxima en el fin de los dos últimos versos del poema. Realmente, la intensidad es tanto más pronunciada cuanto que los dos *kola* son absolutamente iguales, aunque de forma nueva: x x x′ x x x′. Nos encontramos, pues, ante una variante del *leitmotiv* hasta ahora vigente, pero una variante clara y expresiva. En la nueva forma, el *kolon* es más amplio, más cálido, más emocional que en la otra construcción: x x′ x x′, más fría, más dura. Así como la tercera estrofa se destaca rítmicamente de las dos estrofas iniciales como un todo, así también los dos versos finales señalan con su peculiaridad una clara y expresiva terminación de todo el movimiento. El ritmo se ha convertido en una figura completa y bien delimitada, y ya no admite ninguna continuación del poema. Su acción va más allá del realce que da a los significados de algunos pasajes.

Como segundo ejemplo presentamos el análisis rítmico de un poema de Brentano (el autor toma este ejemplo de su *Kleine deutsche Versschule).* El poema se basa de tal forma en la sonoridad y en el ritmo que una traducción del significado de la palabra no conseguirá conservar nada de su esencia.

Wiegenlied

Singet leise, leise, leise.
Singt ein flüsternd Wiegenlied,
Von dem Monde lernt die Weise,
Der so still am Himmel zieht.

Singt ein Lied so süss gelinde,
Wie die Quellen auf den Kieseln,

Wie die Bienen um die Linde
Summen, murmeln, flüstern, rieseln.

Canción de cuna

Cantad muy queda, muy quedamente,
En un susurro, canción de cuna;
Como la luna, que tan callada
Del cielo boga por las alturas.

Cantad un canto tan dulce y blando
Como las aguas sobre las guijas,
Cual las abejas en torno al tilo
Zumban, murmuran, susurran, vibran.

Esta pequeña canción es de un poder avasallador. Nos cautiva por completo. Pero el caso es que no contiene grandes pensamientos, ni siquiera pequeños; tampoco tiene expresiones brillantes; en el fondo, apenas nos damos cuenta de los significados. Aquí y allá vemos surgir alguna cosa: en un punto aparece la luna, una clara oscuridad nos rodea, se perciben sonidos armoniosos. Pero nada se desarrolla hasta hacerse "imagen" visible; no se establecen relaciones firmes entre los fenómenos que van surgiendo. En realidad, resultaría algo extraño si forzásemos la comprobación de los significados: tendríamos que aprender de la luna una melodía y una canción de las aguas; tendríamos, incluso, que escuchar a las abejas en su vuelo sonoro y perfumado. Pero las abejas no cantan, sino que zumban, producen un murmullo, un susurro, vibran. Sería casi imposible el intento de comprender bien los significados y ligarlos entre sí. Ni podemos ni queremos hacerlo. Otras fuerzas impiden su realización, porque nos ocupan por completo, porque dan forma a la poesía, de modo que, en cuanto a los significados, todo se reduce a vagas y diluidas alusiones. Ante todo, está la sonoridad. El último verso, por ejemplo, es, en cuanto al sonido, de tan cautivadora expresividad y graduación, de estructura tan firme, que no buscamos ninguna otra justificación lógica de su construcción. Todo el poema vive, además, del mágico influjo que ejerce sobre él la suavidad de los sonidos de *l* y *m*, la claridad de

los diptongos *ei, ie* [que en alemán se pronuncian *ai, i,* respectivamente] y de la vocal *ü* [pronunciada como la *u* francesa], en maravilloso contraste con otros sonidos más oscuros. La otra fuerza que nos hace vibrar es el ritmo. Para su fijación nos servimos de los mismos signos que en el poema de Longfellow:

x' x x' x / x' x / x' x /
x x x' x x' x x' /
x x x' x | x x x' x /
x x x' x x' x x' /

x x x' | x x x x' x /
x x x' x | x x x' x /
x x x' x | x x x' x /
x' x | x' x / x' x / x' x

Se abre el poema con un verso lento, triplemente articulado. Sigue un verso con sólo dos acentos principales, de suerte que el movimiento transcurre algo más rápidamente; y este movimiento un poco más rápido se conserva, tanto más que el tiempo marcado inicial debe marcarse muy poco, resultando así que todos los versos comienzan del mismo modo, con anacrusis de dos sílabas. El tercer verso representa una nueva unidad rítmica: se articula en dos partes, ambas del tipo x x x' x, y por eso es más vibrante que el segundo, cuyo ritmo se repite en el cuarto. Pero la vibración despertada por el verso tercero se propaga ahora. Se apodera de todo el poema; *es* ya la canción, que —de acuerdo con los significados— debe ahora ser cantada, que *está* en las aguas, que *está* en las abejas. Los tres primeros versos de la segunda estrofa están llenos de este *leitmotiv* rítmico y, para reforzar la consonancia, el poeta renuncia, incluso, a la terminación masculina. Dentro de estos tres versos se realiza, además, una leve intensificación. El primer *kolon* termina, como remansado, en sílaba acentuada:

Singt ein Lied...

En los versos siguientes la vibración continúa hasta expirar en una sílaba no acentuada. Al final del tercer verso se hace tan fuerte

la presión del ritmo, que apenas puede ya tolerar una ligera pausa, sino que intenta prolongar su vibración más allá de los límites del verso, transmitiéndola al siguiente. Hasta que luego, al principio del cuarto verso, se detiene el movimiento (a lo que contribuye esencialmente la oscuridad de las dos *úes):* y aún es tan grande la fuerza del *leitmotiv,* que no permite ninguna pausa detrás de "Summen"; pero, ahora, el movimiento se sosiega por completo; ya no nos deslizamos, ya afincamos el pie en la pausa que sigue a "flüstern" y podemos dejar que se extinga tranquilamente la vibración y se redondee en el *ie* de "rieseln", la primera vocal larga después de cinco acentos sobre vocales breves, y la más larga de todo el poema. Porque, en su construcción rítmica, el último verso se orienta clara y exactamente hacia el principio.

Quien haya comprendido así el desarrollo del ritmo sentirá más admiración ante los dos breves poemas. Notará también que el análisis rítmico llega a los límites de lo que es posible decir, aprender y enseñar. En lo tocante al ritmo, ya no puede contar ni pesar el poeta: o tiene ritmo o no lo tiene; quizá mejor: o le tiene o no le tiene a él el ritmo de su poema en potencia.

Ahora parecería indicado estudiar de la manera expuesta algún poema de las lenguas románicas. Pero aquí podemos renunciar a ello por varias razones: porque ya hicimos un intento semejante con el poema de Verlaine *La lune blanche* (cfr. más arriba, páginas 204-206) y porque, además, volveremos a hacer otro ensayo más adelante. [El lector de lengua española podrá encontrar magistrales análisis de esta índole en el libro de Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* especialmente en los estudios dedicados a Garcilaso y a Góngora.]

4. RITMO Y LENGUAJE DEL VERSO

Los dos análisis del ritmo encaminan nuestra mirada a cuestiones más vastas y fundamentales. En el poema de Brentano, más aún que en de Longfellow, nos ha llamado la atención la poca importancia de los significados. Ante poemas semejantes se com-

prende que algunos románticos, como Tieck y otros, llegasen a pensar en escribir poesías sin significado, sin preocuparse más que de la sonoridad y del ritmo. Esto, evidentemente, es ir demasiado lejos; las tentativas hechas en el siglo XX sólo han servido para demostrar que esta posición extrema conduce muy lejos de la poesía. Porque, en definitiva, el análisis de los dos poemas ha patentizado que el ritmo sólo consigue plenos efectos en vinculación con el significado de las palabras. Quien intente hacer música con la sonoridad lingüística como un músico con los sonidos, acepta un desafío en que de fijo quedará vencido. Y deja de ser poeta; porque el instrumento del poeta es el lenguaje, y a la esencia del lenguaje pertenece la significación. No obstante, queda en pie el hecho de que los significados actúan débilmente en los poemas de Longfellow y de Brentano; la resonancia y el ritmo son los que han contribuido decisivamente a la construcción del poema, hasta darle forma.

Esta es una observación que de ningún modo sirve para todas las poesías o, al menos, nunca en tales proporciones. Basta considerar cualquier soneto para notar que aquí los significados son más vigorosos. No fue casualidad que Longfellow y Brentano nunca escribieran en forma de soneto. No es difícil reconocer que, para su ritmo, constituyen fondo apropiado las cuartetas con sus versos relativamente cortos. Hemos llegado al punto en que se revela la actuación conjunta del metro, ritmo y estilo, y se ofrece a la investigación como problema.

"Metre is but adventitious to composition" —este concepto, defendido por Wordsworth, debe tener actualmente tan poca aceptación como la frase de Heinrich von Kleist, enunciada casi al mismo tiempo, con relación al verso: "Es kommt auf die Schale nicht an, sondern auf die Früchte, die man darin bringt." (No importa la copa, sino los frutos que se presentan en ella.)

El principio expuesto en oposición a éste por teóricos contemporáneos del Romanticismo, como los hermanos Schlegel, Hazlitt, Shelley, etc.: "El verso es inmanente a la obra", fue el que logró el predominio. Pero la cuestión es de solución fácil. Basta con imaginar, por ejemplo, *Os Lusiadas* escrito en redondillas, en vez de octavas. La idea es absurda. Se convertiría en una obra total-

mente diversa. La nueva estrofa excluiría en absoluto el estilo solemne, elevado, y el ritmo de *Os Lusiadas*.

La opinión actual puede reproducirse con las palabras de uno de los mejores conocedores, W. P. Ker: "The tune of the verse is part of the meaning of the poem... poems begin in the mind of the poet as a tune without words, and he discovers words agreeing with the pattern. The pattern is not a scheme to be filled up with a certain number of syllables, but something living in the poet's mind." *(Form and Style*, pág. 201.) Como complemento podríamos decir, incluso, que vive con fuerza propia. En efecto, muchas veces se verá cómo a un poeta le ha fallado el cálculo, y entonces son disonantes las tendencias expresivas de la forma métrica, por un lado, y las del ritmo y el estilo lingüístico, por otro. El propio Ker advierte en una ocasión que Byron eligió un verso falso para *The Corsair* (al aplicarle el dístico heroico). Modernamente tales equivocaciones ocurren más a menudo, pues antes, en las poéticas, se fijaba la propiedad de los versos. Sin duda las reglas eran con frecuencia demasiado estrechas, pero el poeta que las seguía no podía engañarse. En su obra *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega expresó en verso la opinión reinante en las poéticas, que puede citarse como ejemplo:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.
Las figuras retóricas importan...

Hoy, desde luego, se procedería con más reserva en la atribución de afinidades. En otros tiempos, como vemos, se llegaba a relacionar la métrica con el contenido y hasta con el estilo, pues determinadas "cosas" estaban firmemente acopladas a ciertos sectores estilísticos. Cuando, por ejemplo, las poéticas del siglo XVII atribuían a los versos dactílicos, como valor expresivo, un carácter

saltarín y alegre, el procedimiento era tan estrecho y unilateral como sería la opinión de que en la música el compás de 3/4 crea y traduce siempre una alegre vivacidad. El compás de 3/4 puede ser, pero no tiene que ser siempre el compás del vals o el de la danza campestre. Sólo la obra en cuestión es la que permite reconocer con toda claridad cómo y para qué sirve la forma métrica. Al mismo tiempo debemos contar con el hecho de que las formas métricas llevan consigo disposiciones de fuerza diversa: unas son más exigentes que otras. Ya hemos visto que el pentámetro yámbico es extraordinariamente susceptible de modulaciones y acepta sin conflictos tanto el lenguaje elevado como el más banal.

Por eso nos parece útil estudiar las relaciones entre metro, ritmo y estilo, precisamente a partir del ritmo, con el que están ligados los otros dos íntimamente. Pero está aún en sus comienzos, muy en sus comienzos, la investigación del ritmo, que, sin detenerse en el análisis de la obra aislada, intenta penetrar en los tipos de ritmo, que son a la vez tipos de estilo.

Volvamos ahora a los poemas de Longfellow y de Brentano. El ritmo de ambos tenía de común la constante tendencia a la continuación del movimiento, la relativa debilidad de los acentos, la levedad y semejanza de las pausas, la fuerte correspondencia de los *kola*, la importante función de los versos en cuanto al ritmo. Llamamos a este tipo *ritmo fluido (fliessender Rythmus)*.

La correspondencia métrica de este ritmo se encuentra, sobre todo, en los versos cortos. Como tales pueden considerarse en las literaturas románicas los versos hasta de ocho sílabas, y en las germánicas, los que tienen hasta cuatro tiempos marcados. En versos más largos es inevitable que aparezcan pausas o cortes en el interior, de modo que la correspondencia no puede ser tan activa, ni el final del verso impresionar tanto los sentidos. En los versos cortos, la terminación se señala, además, vivamente mediante la rima. He aquí un breve ejemplo de ritmo fluido en una estrofa de Lope de Vega:

El Niño divino,
que está cansado
de llorar en la tierra,
por su descanso

sosegar quiere un poco
del tierno llanto:
que se duerme mi Niño,
¡tened los ramos!

No es difícil observar cuán favorables son los versos cortos para el ritmo fluido. Como se repiten constantemente las mismas unidades rítmicas o, más bien, unidades parecidas, se da en ellos un fluir continuo, sin obstáculos, una sucesión de pequeñas ondas. Es también evidente que le son propicias las estrofas cortas e iguales, que tienen una estructura más sencilla y más suelta: los versos se suceden en ellas casi sin tensión y sin subordinaciones complicadas.

Así, todo el tono revela cierta intimidad. Como la rima se repite a intervalos breves y de este modo impresiona fuertemente el oído, la sonoridad en general resulta un gran vehículo de expresión; en concordancia con el ritmo, se siente una predisposición para los sonidos blandos. La sonoridad y el ritmo como vehículos favoritos de la expresión hacen que palidezcan un poco los significados, sobre todo porque están siempre en estrecha ligazón con todo el verso. De aquí que el ritmo fluido no se preste ni a grandes reflexiones ni, fundamentalmente, a un lenguaje henchido de pensamientos, ni al énfasis poético. Tiende, en cambio, a expresar disposiciones emotivas. Tiene afinidad con la canción sentimental.

Pero la forma exterior no siempre es decisiva. Hay en francés canciones de ritmo fluido que emplean el alejandrino (por ejemplo, algunas poesías de la Condesa de Noailles). Por otra parte, la forma exterior de canción engaña con frecuencia, como en aquellos versos de un poema de Tristan de Corbière:

...Et les fidèles, en chemise,
—Sainte Anne, ayez pitié de nous!—
Font trois fois le tour de l'église
En se traînant sur leurs genoux,

Et boivent l'eau miraculeuse
Où les Job teigneux ont lavé
Leur nudité contagieuse...
—Allez: la Foi vous a sauvés!

C'est là que tiennent leurs cénacles
Les pauvres, frères de Jésus.
—Ce n'est pas la cour de miracles,
Les trous sont vrais: vide latus!...

Se nota al leer u oír estos versos una tensión, un ímpetu mayor que en los de ritmo fluido. Se llega incluso a sentir como una discrepancia entre la forma exterior y el ritmo, que aquí se aproxima a un tipo que nosotros llamamos *ritmo caudaloso (strömender Rythmus).*

También es característico de este ritmo el movimiento que avanza de continuo; pero, en primer lugar, todo presenta dimensiones mayores. Se habla con mayor aliento y con mayor tensión; los acentos se destacan más y son más diferenciados; la tensión tiene aquí momentos claramente culminantes, y, de acuerdo con todo ello, también las pausas son más diferenciadas. Por último —al ser mayores el aliento y el impulso— son también más largos los *kola.*

Como ejemplo del ritmo caudaloso, basta pensar en la *Ilíada;* el hexámetro se revela como su cauce más apropiado. Schiller expresó la naturaleza de este verso en el siguiente dístico:

Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen,
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer.

(Vertiginoso te arrastra sobre olas que sin cesar avanzan,
Detrás de ti ves, ves delante de ti sólo el cielo y el mar.)

Otro ejemplo de ritmo caudaloso lo tenemos en los ritmos libres que usó Klopstock, porque todas las demás formas líricas eran demasiado estrechas para que el río de las emociones pudiera avanzar libremente. Los himnos de ritmo libre de Goethe y Hölderlin pertenecen todos al ritmo caudaloso, así como las "odas pindáricas" del clasicismo inglés, mientras que Rilke creó una medida especial para las *Elegías de Duino.* Estilísticamente, corresponde al ritmo caudaloso un tono elevado; la intimidad de la canción cede ante la plenitud de sonido de un lenguaje solemne. La gran corriente del movimiento impide que se destaquen demasiado los pasajes aislados, y la potente sensorialidad excluye la

espiritualidad demasiado abstracta; aquí son casi imposibles las sutilezas del pensamiento o los chispeantes juegos de las ideas.

El papel desempeñado por el hexámetro como verso típicamente épico lo ocupa muchas veces la octava real en las literaturas románicas. La artística disposición de esta estrofa y la triple subida hasta la rima pareada final, que hace que se detenga el movimiento, ponen diques al vigoroso avance que exige el hexámetro. Al tipo rítmico favorecido por la octava real le llamamos *ritmo constructivo*. Los *kola* tienen aquí una construcción más uniforme y regular que en el ritmo caudaloso; todas las unidades rítmicas, como los *kola*, las semiestrofas y las estrofas, son más independientes, de suerte que el movimiento comienza constantemente de nuevo.

Estilísticamente, también el ritmo constructivo, como puede verse en la octava real, se adapta perfectamente al lenguaje elevado. En su novela *Der Tod des Dichters*, Tieck emplea duras palabras de crítica contra Boccaccio y otros que no respetaron la dignidad de la octava. Pero al mismo tiempo, se observa que la forma métrica favorece, en su ritmo constructivo, paralelismos, anáforas y otros recursos de un lenguaje enfático cultivado y disciplinado. El poeta está, por decirlo así, más firme y sosegado que el vate de ritmo caudaloso.

Otra forma apropiada para el ritmo constructivo es el alejandrino. Por eso desapareció de la poesía alemana en el momento en que ésta, a mediados del siglo XVIII, procuraba sustituir la distante actitud oratoria por otra más espontánea y más expresiva. Pero también en las literaturas románicas el alejandrino revela un claro equilibrio y constituye así un metro favorable para el ritmo constructivo. Estilísticamente, favorece, más aún que la amplitud de la octava real, un lenguaje de sutilezas de pensamiento. Schiller le atribuyó, además de la fuerza conformadora del estilo, un influjo primordial sobre el "contenido"; he aquí lo que escribió a Goethe, con motivo de la traducción, hecha por éste, del *Mahomet* de Voltaire: "La índole del alejandrino, que se divide en dos mitades iguales, y la naturaleza de la rima, que hace una copla de dos alejandrinos, no sólo determinan todo el lenguaje, sino también el espíritu interior de estas obras, los caracteres, la disposi-

ción anímica y la conducta de los personajes. De esta manera, todo se somete a la regla del contraste, y así como el violín del músico dirige los movimientos de los que bailan, así también la naturaleza bipartida del alejandrino guía los movimientos del ánimo y del pensamiento. El entendimiento se ve constantemente solicitado, y a cada sentimiento, a cada pensamiento se le obliga de este modo como a adaptarse al lecho de Procrustes."

[En España, el alejandrino, que durante los siglos XV, XVI, XVII y XVIII había arrastrado una vida sumamente lánguida, cobra cierto vigor con el romanticismo; en los umbrales del siglo XX, con el modernismo, llega a ser el metro favorito, al lado del endecasílabo, y aun con ventaja sobre éste. Pero el nuevo alejandrino no es prolongación del tradicional en España en tiempos de la cuaderna vía, sino que llega trasplantado de Francia por Rubén y sus continuadores. Conserva las características tradicionales en cuanto a la medida, pero suprime con frecuencia la pausa entre los hemistiquios, estableciendo entre ellos vínculos a veces extraños. (Sobre los problemas que plantea el alejandrino español modernista, véase Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, "Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado", págs. 60-65.)]

En Portugal, en el prólogo de *Oaristos* (1890), Eugenio de Castro reivindica la gloria de haber revolucionado el alejandrino portugués. Por la misma época, Guerra Junqueiro y Antonio Nobre conquistan nuevas posibilidades para los versos de nueve y once sílabas, que atestiguan una misma tendencia en la lírica de entonces: transformar en vehículos del ritmo caudaloso las formas que hasta entonces habían servido exclusivamente al ritmo constructivo. Intentóse lo mismo con el soneto. Este no permite, de suyo, el ritmo caudaloso y, en cuanto a su actitud, no admite el simple tono de canción ni el desbordamiento apasionado. El soneto exige construcción, una construcción total del ritmo, que debe encontrar su remate en el último verso; por eso requiere un lenguaje consciente, disciplinado. Esto mismo se expresa en las definiciones del soneto que la época del romanticismo gustó de hacer en forma de soneto. Wordsworth, Keats, A. W. Schlegel, entre otros, y más tarde aún Rossetti y Watts-Dunton, participaron en este juego. (Este culto romántico al mantenimiento de la medida,

a la más severa realización de la forma, precisamente en los países de donde es originario el Romanticismo, sólo puede sorprender a quienes lo consideran como algo vago, nebuloso, disolvente.)

Las tentativas que se han hecho en los más diversos países, durante los últimos decenios, a fin de conquistar la forma del soneto para el ritmo caudaloso, podemos considerarlas hoy como frustradas. Es indestructible la afinidad del soneto con el ritmo constructivo y con el lenguaje gobernado por el pensamiento.

En fin, el último tipo que debemos mencionar aún es el *ritmo de danza*. Como ejemplo, llamamos la atención del lector sobre el trioleto, ya citado (pág. 118). Por su intimidad nos recuerda el ritmo fluido. No obstante, se distingue claramente de él por el mayor vigor de los acentos, la mayor exactitud de los *kola* y la mayor importancia de las pausas, que aquí son más diferenciadas. Frente a la suave fluidez, se distingue en conjunto por una fuerte tensión.

Todo esto indica, simultáneamente, nuevos rasgos estilísticos. Al pasar a plano inferior la mera sonoridad (la rima ejerce sobre todo funciones rítmicas), los significados se desarrollan con más claridad que en el estilo de la canción emotiva. También aquí está englobada la canción; pero es otro tipo de canción éste al que se subordina el ritmo de danza: el anacreontismo creó aquí construcciones de estilo puro, de eterna frescura juvenil. Pero también en los epigramas se juntaron la forma métrica del verso corto, el ritmo de danza y el estilo limado, consiguiendo realizaciones puras.

En los tipos rítmicos que hemos desarrollado aquí, se trata sólo de propuestas. La investigación se encuentra aún en sus comienzos. Pero lo que siempre importa y sobre lo que debe fijar su atención el principiante, es la necesidad de evitar críticas y valoraciones puramente subjetivas e impresionistas. Hoy ya no significa nada el designar un ritmo simplemente como bello, agradable, vigoroso, blando, marcado, o con cualquier otro adjetivo, sin haber entendido y expuesto los datos objetivos. En todos los países se acostumbra a subrayar las dificultades que se oponen a una fijación objetiva de estos datos. Los análisis expuestos arriba son un intento de crear bases más firmes.

5. EL RITMO DE LA PROSA

En un párrafo anterior se ha puesto de relieve que entre el ritmo del verso y el de la prosa existen profundas diferencias. El ritmo del verso posee cualidades que faltan al de la prosa: la expectativa como síntoma de una continuidad (que puede llegar hasta constituir una "figura" rítmica propia), la uniformidad de los intervalos entre los acentos y la correspondencia de los *kola* como unidades rítmicas.

La investigación del "ritmo de la prosa" —si conservamos esta expresión, que desgraciadamente ha arraigado ya, para designar la concatenación o estructuración de la prosa— tiene que dirigir su mirada a los recursos que la prosa tiene para su estructuración. Estos medios son la diferenciación entre sílabas acentuadas y no acentuadas, las pausas, las formaciones de grupos, la tensión.

Es lícito esperar por adelantado que en la prosa los significados representen papel más importante que en el verso. Casi nunca ocurrirá que un autor se vea poseído primero por un ritmo al que luego hayan de ajustarse las palabras "musicalmente" adecuadas. Siempre se tratará de algo objetivo que pretende encontrar su expresión en la palabra. Se ha dicho que en la prosa la concatenación se guía totalmente por el sentido. De ser así, carecería de objeto toda investigación del ritmo de la prosa, o sería, al menos, inútil. Es indiscutible que existe prosa de esa índole. Pero hay otro tipo de prosa en que no sucede lo mismo. Siempre que, por ejemplo, se aspira a la "armonía" del ritmo, o al menos se trata de evitar efectos perturbadores, está alerta en el autor, lo mismo que en el lector u oyente, un sentido rítmico especial, que reacciona independientemente del sentido. Aparte de esto, se demostrará que mediante la estructuración de la prosa puede alcanzarse una especial profundización de los significados. Surge, incluso, la pregunta de si el sentido de una frase no resultará tanto más claro e intenso cuanto mejor satisfaga ésta determinadas exigencias rítmicas que —en total inconsciencia— viven en los oyentes. Se demostrará, en fin, que el ritmo puede obtener en la prosa efectos independientes, que trascienden con mucho su función subalterna e intensificadora.

a) *El cursus*

Siempre se ha dispensado atención a determinados pasajes de la prosa. Aquí se perpetúa también una herencia de los antiguos. Ya las antiguas retóricas enseñaban que el orador debía imprimir una forma sólida a los finales de grupo, es decir, especialmente a las terminaciones de frase y de período, para obtener así mayor fuerza expresiva. Estas terminaciones, reguladas rítmicamente, se llaman *cursus* (cláusulas). Las formas más conocidas son:

Cursus planus: requiéscat in páce,
Cursus tardus: velocitáte redúceret,
Cursus velox: esse videátur,
o bien: nisi cum gráno sális.

Los antiguos oradores son prueba de que estas enseñanzas no quedaron en el papel. Durante siglos se enseñó así y se habló de esta manera. El latín medieval, y después la prosa de los humanistas, están llenos de esto. Bastarán, como ejemplo, algunos finales de frase [sacados de un párrafo elegido al azar en el *Diálogo de la lengua*, de Valdés: "de España a la griega", "en tierra con ellos", "de toda la España", "muchos vocablos", "azeite que olio", "conozcamos por nuestros"]. Se observa la preferencia por el *cursus planus*, que también nos es conocido por la métrica como verso adónico (– ⌣ ⌣ – ⌣) y se encuentra, por ejemplo, en el verso cuarto de la estrofa sáfica. Estas terminaciones de frases con su acentuación buscada se pronuncian lenta y expresivamente. La prosa se convierte así en algo elevado, solemne; cobra el carácter de conferencia pronunciada en público, de discurso. Son, por consiguiente, dos los objetivos que se presentan a la investigación de las terminaciones de frases en la prosa medieval o en la de los siglos subsiguientes, si se quiere hacer algo más que una simple estadística de las cláusulas que van surgiendo: es preciso investigar las relaciones entre retórica práctica y teórica, entre la prosa y las enseñanzas de los retóricos, y es necesario también determinar las relaciones entre las cláusulas y el estilo de toda la prosa que se estudia.

Es precisamente la dependencia de los prosistas tanto con relación a las enseñanzas de los teóricos como a los modelos conoci-

dos la que limita enormemente la posibilidad de aprovechar estos fenómenos para la interpretación de las cualidades personales del autor, sobre las que recae con tanto gusto la mirada de la moderna investigación estilística. Sólo con gran cuidado se llegará, en este punto, a averiguar las particularidades individuales, e incluso entonces nos habremos ocupado de un aspecto secundario, no de la totalidad de la prosa.

Tales investigaciones tienen que contar aún con otra dificultad. Las cláusulas no las inventaron los antiguos, ni se enseñaron y usaron a través de los siglos simplemente en atención a ellos. Por el contrario, son soluciones óptimas —sólo "a posteriori" aceptadas dogmáticamente— para determinadas empresas oratorias, y siempre pueden surgir de nuevo con espontaneidad, sin imitación consciente. En los oradores y prosistas de la época posthumanística se encuentran con gran frecuencia, cuando es preciso hacer expresiva la terminación de una frase o de un grupo de frases; todos los discursos oficiales, incluso en la actualidad, están llenos de cláusulas, aunque el orador no haya recibido educación retórica. Relativamente, pues, la investigación de las cláusulas poco podrá contribuir a aclarar un texto escrito en prosa. Más bien es propio de ella llevar al observador más allá de la obra y más allá de la personalidad del autor.

Su limitación se patentiza aún por otro motivo. La parte considerablemente mayor de la prosa "literaria" de los últimos siglos ya no se destina a la declamación, ya no vive en la atmósfera de las asambleas, de lo retórico, tan favorable a la formación de cláusulas. Esta prosa sólo quiere ser leída a solas y en silencio, y no le interesa destacar expresivamente determinados pasajes. Sería método poco adecuado investigar en ella sólo los finales de frase. La investigación rítmica de la prosa debe abarcar la totalidad de su estructura.

b) *Modificaciones condicionadas por el ritmo*

Como preparación para este sistema de trabajo, presentamos algunos ejemplos en que la parte rítmica desempeña un papel más o menos claro en la estructuración de la prosa. Los ejemplos han sido tomados de obras que fueron corregidas por sus autores:

P, designa la primera versión; D, la definitiva. El primer ejemplo lo hemos tomado de *Madame Bovary*, de Flaubert (edición de los *Ebauches et fragments inédits*, por Gabrielle Leleu, 2 vols., París, 1936):

1. P: "D'abord, on parla du malade, puis du temps..."
   D: "On parla d'abord du malade, puis du temps..."

Casi en la misma época, se encuentra la misma modificación en Stifter, al hacer la revisión de su novela corta *Der Hagestolz:*

P: "Zuerst reden sie von allem und oft alle zugleich, dann reden sie..."

(Primero hablan de todo y con frecuencia todos a la vez, luego hablan...)

D: "Sie redeten zuerts von allem und oft alle zugleich, dann redeten sie..."

(Hablaron primero de todo y con frecuencia todos a la vez, luego hablaron...)

Son considerables las diferencias rítmicas: "D'abord" o "Zuerst" al principio de frase reciben un acento muy marcado, que exige después una pausa perceptible. De la modificación resulta un solo grupo de palabras, que asciende hasta "malade" o "allem", que llevan el acento dominante, mientras que la antítesis se debilita. Sin embargo, puede razonablemente dudarse que fueran realmente motivos rítmicos los que originaron las modificaciones. En las formas definitivas de las dos obras se encuentran muchas construcciones del tipo: "D'abord... puis (ensuite)..."; "zuerts... dann...", y, además, muchas articulaciones que corresponden exactamente a la articulación de aquellas primeras redacciones. No fue, pues, la ordenación rítmica como tal la que originó la modificación. Será más justo pensar que, en este caso, a los dos autores les pareció injustificada una antítesis tan marcada y, en cambio, quisieron trasladar a posición dominante los verdaderos centros de importancia *(malade, allem).* Revélase aquí la íntima ligazón de lo rítmico con lo semántico, aunque aquí se pueda distinguir entre causa primaria y secundaria. En nuestro ejemplo es evidente que corresponde a lo semántico el papel principal. Algo diferente ocurre en el siguiente ejemplo, sacado del *Eurico* de Alejandro Herculano:

2. P: "do bramido do mar e do rugido das ventanias..."
   D: "do bramido do mar e do rugido dos ventos..."

La sustitución de "ventanias" por "ventos" establece dos grupos de palabras absolutamente iguales, que se corresponden rítmicamente hasta en los pormenores más pequeños y en los que la rima exterior y la interior hacen completa la simetría. Aquí no puede suponerse que los impulsos modificadores hayan nacido de lo semántico; aquí, evidentemente, el énfasis rítmico ha actuado como motivo de la modificación. Por otra parte, esta frase se encuentra en un contexto en que ya está despierta la sensación rítmica a causa del triple paralelismo anafórico precedente.

Forma cierto contraste con el anterior el siguiente ejemplo, tomado nuevamente del *Hagestolz* de Stifter:

3. P: "Und von dem Haupte der Helden leuchtet der Ruhm..."
   (Y de la cabeza de los héroes irradia la gloria...)

   D: "Und von dem Haupte der Helden leuchtet dann der Ruhm..."
   (Y de la cabeza de los héroes irradia entonces la gloria...)

La primera versión tiene, totalmente, carácter de verso. No hay duda de que fue precisamente la semejanza con el verso la que movió a Stifter a hacer la modificación. Con ella se anula la igualdad de los intervalos y de los grupos silábicos no acentuados, así como la igualdad de intensidad de los acentos, que hacían tan uniforme el pasaje: el acento sobre la palabra "Ruhm" es ahora el predominante: la soberanía rítmica del doble adónico ha desaparecido.

Este ejemplo nos mueve a referirnos aquí a una gran discusión. Hay quien defiende la teoría de que una prosa es tanto mejor cuantos más versos se pueden recortar de ella. Así, fueron precisamente los teóricos franceses los que frecuentemente midieron la prosa con la vara del alejandrino. Recientemente se ha enfrentado con ellos Servien, y tanto entre los teóricos como entre los escritores ha encontrado muchos adeptos. En realidad, Servien y sus compañeros han tenido muchos antecesores. Theodor Storm, por ejemplo, agradeció a su amigo Paul Heyse el haberle llamado la atención sobre la cadencia yámbica en su obra *Ein Fest auf Ha-*

derslevhuus, y el autor se sentía avergonzado de que le hubiese ocurrido tal cosa a él, viejo "práctico" de la narración en prosa. Con pequeñas alteraciones suprimió lo que le pareció un auténtico error estilístico:

3*a*. P: "Ich hab doch darum nicht den Tod gefreit..."
D: "Ich hab darum doch nicht den Tod gefreit..."
(No he cortejado por eso a la muerte...)

La simple inversión (sólo por motivos rítmicos) es de gran importancia. De los cinco acentos que existían antes, dos desaparecen totalmente (hab, nicht); con ello se destruye cualquier base métrica. Pero la primera redacción tenía que leerse, efectivamente, con cadencia yámbica. Muchos investigadores del ritmo, que sin duda desean encontrar versos en la prosa, sobreponen a la verdadera acentuación otra artificial. Ver, por ejemplo, como alguien ha hecho, en la siguiente frase de Mörike: "Er wohnte selten in der Stadt und neuerdings fast einzig auf seinen Gütern in der Nähe..." (Vivía raramente en la ciudad y últimamente casi sólo en sus heredades de la cercanías) un ritmo yámbico, puede constituir un entretenimiento. Pero su verdadera estructura es completamente diversa; en primer lugar, admite muchos menos acentos. La discusión, aún no resuelta, sobre si la transparencia de un esquema métrico intensifica o no la buena calidad de la prosa, sufre en gran parte por lo inadecuado del material elegido. Para una aclaración definitiva se requieren todavía cuidadosos análisis de buena prosa. Pero de antemano se debe desechar la idea de una decisión sencilla; es necesario proceder por estratos. Lo que es válido para un escrito edificante o acaso para determinado pasaje lírico o retórico de una novela, puede estar muy lejos de ser aplicable a una narración íntima. En ésta puede dañarse la calidad de la prosa si el ritmo campa por su cuenta y llama demasiado la atención. Las expectativas que hace surgir quitan valor a las palabras. Por el contrario, un autor que habla expresivamente, que se sitúa en un punto de vista elevado, como si, en lugar de dirigirse a un lector individual, se dirigiera a un auditorio anónimo; en una palabra, el que proclama en vez de narrar, tiene pleno derecho a utilizar en su prosa estructuras métricamente reguladas.

He aquí un cuarto y último ejemplo, tomado, como el primero, de *Madame Bovary:*

4. P: "Et il se mit à regarder sur le lit, derrière la porte et sous les chaises... Mademoiselle Emma l'aperçut et elle fut se pencher..."

D: "Et il se mit à fureter sur le lit, derrière les portes, sous les chaises... Mademoiselle Emma l'aperçut; elle se pencha..."

En muy poco espacio se ha suprimido dos veces el "et", lo cual produce considerables diferencias rítmicas. En vez de transiciones suaves entre los grupos de palabras, los separan ahora pausas muy marcadas. Quedan así más aislados los grupos, a causa del refuerzo de los acentos (portes, chaises, aperçut, pencha); se hacen más tensos, más rígidos. Incluso desde el punto de vista articulatorio, la segunda versión es mucho más tensa, y en el cambio de "regarder" por "fureter" puede haber influido tanto la intensificación del sonido como la del significado.

En los tres últimos ejemplos examinados (2/4) nos llama la atención el hecho de que la interpretación de pasajes aislados haya llevado a tendencias rítmicas que señalan más allá de los propios pasajes. Este resultado es importante. Del último ejemplo se deduce ineludiblemente la exigencia de que sea estudiada toda la refundición de la novela desde el punto de vista de la intensificación rítmica. Sólo entonces cobrarán sentido las investigaciones aisladas. Al mismo tiempo, los tres ejemplos muestran cuán diferentes pueden ser las funciones del elemento rítmico.

No iría muy lejos una investigación rítmica de la prosa que fijase únicamente la atención sobre lo que hay de "agradable" en su estructura; más aún, con ello destruiría la imparcialidad que exigen tales investigaciones. El pasaje de *Madame Bovary* demuestra que el influjo decisivo lo han ejercido tendencias expresivas totalmente diversas. Es cierto que también se ha demostrado una vez más que el elemento rítmico casi no puede ser aislado. En la sustitución de "regarder" han actuado simultáneamente el ritmo y la semántica. Las omisiones de "et" también tienen aspecto lingüístico-estilístico. La seriación asindética, en vez de la sindética, aísla las cosas significadas, torna más duro el mundo de este libro, más escindido en cuanto a sus componentes, más rígido.

Casi parece ocioso preguntar cuál ha sido la causa primaria de la modificación. Pues, aun concediendo una preeminencia eventual a la parte semántica, queda el hecho de que el ritmo produce efectos nuevos y absolutamente peculiares. A todo hablar y comprender pertenece esencialmente el lado sensorial del lenguaje, incluso cuando se lee en voz baja; el ritmo es uno de los fenómenos decisivos en el cuerpo sensorial de la lengua, aislable por el pensamiento. Estableciendo nuevo contacto con Wilhelm von Humboldt, la moderna filosofía del lenguaje ha revelado detalladamente la acción propia de la sensorialidad de la lengua. Una prosa en que los efectos de lo sensorial quedasen reducidos a su más ínfimo grado tendría que parecer enfermiza, o más bien, degenerada, desde el punto de vista del lenguaje "esencial". Pero es a su vez la poesía donde cobra vida el lenguaje esencial. En un escritor, el lenguaje que se está formando tiene que pasar por el cedazo de un sentido rítmico más o menos sensible, y la fiscalización puede ser consciente o realizarse inconscientemente.

Como puede verse en nuestros ejemplos 2 y 3, esta fiscalización actúa aquí de manera absolutamente consciente; más aún, en estos casos ha sido el sentimiento rítmico el que ha decidido por sí solo acerca de la nueva forma, y ha aprovechado las palabras simplemente como unidades sensoriales de la organización lingüística. De aquí se deriva, al mismo tiempo, la exigencia metódica de que toda investigación de la prosa ha de contar con diferentes grados de sensibilidad rítmica, o de eficacia rítmica, en una obra de prosa literaria. No puede contarse de ningún modo con que una narración, una novela, transcurra con densidad igual en cuanto a los efectos rítmicos.

En este lugar nos es imposible presentar la investigación rítmica de un texto completo en prosa. Sin embargo, vamos a estudiar algunos pasajes de una obra de Garret, con el fin de observar algo de su organización rítmica.

c) *Sobre el ritmo de la prosa de Garret*

Tomamos nuestros ejemplos de los *Viagens na minha terra*, de Garret. Como preparación del análisis ponemos antes unas frases de la descripción de una tragedia marítima *(Relação da Viagem e*

naufrágio da nau S. Paulo; ed. de Damião Peres, Porto, 1942, III, pág. 72):

"Foi este um dos mais desabridos dias que em toda esta viagem tivemos, assim de muito frio e muita neve, que chegava aos ossos, de que toda a nau, aparelhos e enxárcia eram mui alvos e cobertos, como de mui desarrazoados ventos e de soberbos mares, que entravam por uma banda e saíam por outra, lavavam toda a nau, que a maior parte ficavam dentro. E na verdade trabalhou toda a gente neste tempo, assim de dia, não comendo nunca senão em pé, e na mão, e fora de horas, como de noite, não dormindo nunca, vigiando sempre, em que por certo o mais triste soldado o fazia e acudia melhor que os bons marinheiros. Parece—perdido já o medo, do costume das contínuas tormentas e ventos tão fortes, calejados já e afeitos—não tinhan em contra nada, ventos nem águas, frios e neves, quer de dia, quer de noite, todas as horas e momentos, tudo o que de antes os atemorizava, lhe ficava já em natureza.

Assim, não houve dia que não fosse mui trabalhoso, por haver muitos em que amaináramos três e quatro veces, e tornávamos outras tantas a erguer as vergas..."

En relación con esto, he aquí ahora dos pasajes de los *Viagens* (ed. Vitorino Nemésio, Porto, 1946, págs. 104 y 352):

"Joaninha não era bela, talvez nem galante sequer no sentido popular e expressivo que a palavra tem em português, mas era o tipo de gentileza, o ideal de espiritualidade. Naquele rosto, naquele corpo de dezasseis anos, havia por dom natural e por uma admirável simetria de proporções toda a elegância nobre, todo o desembaraço modesto, toda a flexibilidade graciosa que a arte, o uso e a conversação da corte e da mais escolhida companhia vem a dar a algumas raras e privilegiadas criaturas no mundo."

"Mas nesta foi a natureza que fez tudo, ou quase tudo, e a educação nada ou quase nada."

"Detesto a filosofia, detesto a razão; e sinceramente creio que num mundo tão desconchavado como este, numa sociedade tão falsa, numa vida tão absurda como a que nos fazem as leis, os costumes, as istituições, as conveniências dela, afectuar nas palavras a exactidão, a lógica, a rectidão que não ha nas coisas, é a maior e mais perniciosa de todas as incoerências.

"Não falemos mais nisto, que faz mal, e acabamos aqui este capítulo."

Si prescindimos de todo lo que se refiere al significado, y dejamos que actúe sólo la forma sonora de los dos textos, o incluso

sólo la parte rítmica, notaremos una profunda diferencia. Cada texto se nos presenta con carácter homogéneo.

El ejemplo de la *Relação* es, rítmicamente, mucho más uniforme; leyendo todo el texto, resulta monótono; todos los párrafos presentan la misma construcción que nuestro ejemplo. Para tratarse de prosa, los acentos son extraordinariamente iguales y pesados; casi no hay más que dos especies de sílabas: acentuadas y no acentuadas, y las no acentuadas son también relativamente nítidas e importantes. El motivo reside en la lentitud, que da realce a las sílabas, y la lentitud, a su vez, depende de la pequeña distancia que hay entre los acentos. Podría hacerse una estadística, y entonces se vería con toda claridad que los casos de cuatro o más sílabas no acentuadas entre dos acentos son notoriamente raros, si se compara con Garret y otros prosistas modernos. Las más de las veces sólo hay dos o tres sílabas en el tiempo no marcado. La relativa intensidad de los acentos está condicionada por la pequeñez de los grupos en que se articula el discurso (cfr. por ej., líneas 7 y 8, 11 y 12). Se debe también, naturalmente, a la importancia de las palabras. No hay partes secundarias sobre las que se pueda pasar más de prisa. Estilísticamente, se podría demostrar la preferencia dada a los sustantivos, y, en lo relativo a los adjetivos, la tendencia a los significativos y calificativos, por muy estereotipado que sea su uso. Las expresiones adverbiales, por su parte, cobran mayor realce por el modo de estar colocadas en una antítesis (líneas 7-8, 12), en una serie: "em pé, e na mão, e fora das horas". Son típicas para la construcción de la frase las formaciones de series y las enumeraciones de palabras de la misma categoría gramatical.

Las fórmulas dobles, tan abundantes, son totalmente independientes en cada parte, pero no funden sus elementos en fórmulas dobles sinónimas. Nunca se encuentran ascendentes, con gradación interna, sino que se trata siempre de verdaderas series. Como las partes de la frase tienen todas el mismo peso, no se llega a acumulaciones creadoras de tensión rítmica ni a una diferenciación del movimiento.

La extensión de las frases no se basa en una subordinación complicada; al contrario: el principio es el de la seriación llana.

Las pausas, como los acentos, son casi siempre uniformes. Las pausas al fin de frase, que se espera sean más importantes, no sólo se encuentran rara vez, a causa de la extensión de las frases, sino que se colocan en el mismo plano que las otras, pues las nuevas frases comienzan repetidas veces por "e", es decir, no representan un nuevo principio de frase, sino una continuación de la serie. Incluso al principio de párrafo es frecuente "e" (pág. 60: E ainda que; 62: E aos onze do mês; lo mismo ocurre en las demás *Relações:* I, 62: E porque; 63: E porque; 71: E porque... En todas las *Relações* los comienzos de párrafo con "e", "ao outro dia", "assim", constituyen la mayoría).

En todo el texto, las características del ritmo están constituidas por la acentuación fuerte y pesada, pequeños grupos e igualdad absoluta de la tensión. Consideradas estilísticamente, las *Historias trágico-maritimas* no son "narraciones", sino simples "informes".

En oposición a esto, los dos ejemplos de los *Viagens* sólo de lejos dejan presentir la variedad del ritmo, tan característica de esta obra. Del mismo modo que alternan rápidamente las formas más diversas: narración, relato, descripción, reflexión, conversación, declaración solemne (p. ej., 353), así alterna también el ritmo, y esta correlación se basa en la esencia del lenguaje. Puede ya presentirse la variación del ritmo en la tensión o en la distensión articulatoria. Hay partes que se destacan muy débilmente, como la conversación del primer capítulo; relatos que casi recuerdan el ritmo de la *Relação* citada (p. ej., 59); por otra parte, hay declaraciones patéticas, en que un retórico habla a la multitud. Este centelleo, estos saltos bruscos, que sin duda aprendió Garret en la *Sentimental Journey*, de Sterne, forman la primera característica del ritmo de los *Viagens*. Pero hay que observar mucho más, y con mayor exactitud.

El primer texto elegido comienza con un acento vigoroso, seguido de una pausa: "Joaninha". A continuación nos vemos arrastrados por un movimiento cada vez más rápido: la primera subida, hasta el acento en "bela", es todavía corta; el movimiento prosigue inmediatamente, y tampoco es posible detenerse en "galante". El "sequer" que sigue empuja hacia delante, y ahora cada vez más de prisa. Al principio parece que se podrá descansar en "po-

pular", pero un segundo atributo, prolongado por una oración relativa, alarga el movimiento, hasta que, por fin, es posible detenerse en "português". Sin embargo, la pausa está aún llena de tensión; los dos acentos en "bela" y "galante" tienen que encontrar la respectiva correspondencia, y cada uno la encuentra doblemente: "tipo de gentileza, ideal de espiritualidade..." La exacta yuxtaposición y la igualdad de estos acentos dobles produce un énfasis especial, y una vez suscitado el énfasis, gracias al cual el narrador se impone en la descripción, sigue dominando. Pero no es el énfasis puramente retórico el que hace resaltar precisamente este punto. Repítese aquí lo que ya en la primera fase, por dos veces, se había podido observar: que un movimiento fuerte, que actúa horizontalmente, restringe el relieve vertical, retórico. Así, pues, no se dice con absoluta simetría: "naquele rosto, naquele corpo", sino que al segundo acento se le resta energía para continuar el movimiento. Así acontece exactamente en la línea 3: se inicia, es cierto, una fórmula doble paralela, pero la simetría —que actúa estáticamente— es destruida por un impulso del movimiento; el segundo eslabón está dilatado por un acento más, que sólo puede alcanzarse por un "curso" rápido (cuatro sílabas no acentuadas).

Ahora, en cambio, sigue una fórmula triple, construida con absoluta simetría, y que, llena de expresión, destaca de todas las fórmulas dobles anteriores; por su estructura se revela como el centro de la construcción de la frase, incluso del párrafo. La construcción simétrica obliga a una notable intensidad de la articulación, el "tempo" disminuye considerablemente, e incluso quien no posea cultura retórica siente el efecto solemne del triple *cursus planus* – ᴗ ᴗ – ᴗ.

Los significados, por su parte, acumulan energía para el movimiento que sigue. Éste nos lleva primero a un grupo triple; pero esta vez no es posible tal deleite retórico. La prolongación de la última parte por medio de otro acento ("a conversação da corte") se encarga de que no sea perjudicada la posición dominante del grupo triple anterior. Ocurre, al mismo tiempo, algo extraño. Es que el tercer eslabón no sólo pertenece a lo anterior, sino que, al mismo tiempo, es la primera parte de una nueva fórmula doble. Sorprendidos, sentimos, mientras leemos, esta desilusión de la ex-

pectación que ya había aparecido, a causa de las simetrías que pueden observarse en las últimas líneas. En los dos grupos, tanto en el triple como en el doble, ocurre que con el último componente se acelera el movimiento, exactamente igual que habíamos observado en las primeras líneas, lo cual caracteriza también a la última fórmula doble: "algumas raras e privilegiadas criaturas". Pero la articulación no termina en la cumbre impetuosamente alcanzada: "criaturas"; viene inmediatamente una prolongación que actúa como calmante, y, lo que es más, el centro rítmico del párrafo, el *cursus planus*, triunfa aquí una vez más, como final decisivo: "criaturas do mundo".

Resulta bien clara la divergencia fundamental entre la construcción de los *Viagens* y la de las *Relações*, las últimas siempre seriadas y con la misma tensión. En los *Viagens* hay centros de tensión que se destacan con toda insistencia. Hasta ellos y de ellos fluye un movimiento organizado de diversos modos. Nuestro caso puede considerarse como absolutamente típico: las frases largas, así diferenciadas, en los *Viagens* no son nada raras. La larga frase del segundo ejemplo ya no necesita ser analizada minuciosamente; después del comienzo simétrico, con fuerte acentuación, comienza nuevamente el entretenido juego de "cursos" rápidos, pasajes lentos y expresivos, a los que sigue un nuevo movimiento. Aquí el verdadero centro de tensión queda más lejos, al final ("é a maior e mais perniciosa"), desde donde desciende luego suavemente. Y también es típico de Garret, después de frases tan largas, usar frases muy cortas, con grandes pausas en su interior, formando así pequeñísimos grupos de palabras.

En los centros de tensión, Garret muestra preferencia por las fórmulas dobles o grupos paralelos, cada uno de los cuales tiene doble acento ("o tipo da gentileza, o ideal da espiritualidade"). Son casi siempre asindéticos, y la pausa, necesaria, aumenta la expresión. Pero aún son más característicos para el ritmo, en estos pasajes, los paralelismos triples asindéticos: "num mundo tão... numa sociedade tão... numa vida tão...; a exactidão, a lógica, a rectidão; toda a elegancia... todo o desembaraço... toda a flexibilidade". En cada página se encuentran ejemplos. A causa de esto, un fondo retórico se extiende a través de toda la obra.

Alrededor de tales puntos, sin embargo, centellea el movimiento rítmico. En el primer párrafo nos ha sorprendido que la expectación del lector, basada en los pasajes simétricos, resultase errónea, ya que el último componente de un grupo es al mismo tiempo miembro inicial de otra figura rítmica. Empleando un término sintáctico, podría hablarse de construcciones rítmicas ἀπὸ κοινοῦ. A nuestro juicio, éste es un fenómeno típico de los *Viagens*.

Veamos todavía otro breve ejemplo de esto (pág. 22): "Pois que esperava ele de mim agora, de mim que ousei declararme escritor nestas eras de romantismo, século das fortes sensações, das descrições e traços largos e incisivos que se entalham na alma e entram com sangue no coração?" La rotura de la ilusión es constante. Después de "eras de romantismo" parece que va a comenzar un paralelismo simétrico, pero apenas ascendemos rápidamente al acento retardado en "sensações" se ve que éste pertenece, al mismo tiempo, a una nueva figura que vibra triplemente: "sensações", "descrições", "traços largos". En "largos" se nota que este acento no sólo pertenece al triple grupo anterior, sino que está vinculado en íntima tensión con la palabra siguiente, colocada al mismo nivel: "incisivos". Por último, también se equivoca el lector al suponer la construcción final, que consta de dos componentes, el segundo de los cuales está distendido por un acento grave ("con sangue").

A través de estas sorpresas rítmicas, Garret aumenta constantemente la insistencia retórica: el lector casi no puede tomar demasiado en serio el énfasis, pues debe contar con saltos constantes en otra dirección. Así, a su modo, el ritmo se incorpora una cualidad de la obra que, considerada desde el punto de vista estilístico, puede designarse como ironía: "Mas nesta / foi a natureza que fez tudo / ou quase tudo..." De "foi" fluye dos veces un rápido movimiento hasta el acento predominante (-reza, tudo); pero en lugar de una pausa, que proporcionaría a la simetría la casi esperada insistencia, el lector se ve conducido más lejos, hasta dar, por decirlo así, de cabeza contra el acento, al principio del grupo "ou quase tudo...". Sin embargo, nos sentimos reconciliados, porque la irregularidad se repite simétricamente. Del énfasis a la ironía

y de la ironía al énfasis, he ahí una característica de los *Viagens*, que se muestra precisamente en el ritmo.

El ritmo caracteriza también la actitud narrativa, como ligazón de una movilidad casi nerviosa y predominio intelectual. Esperamos que nuestros breves ejemplos hayan indicado el método que debe seguirse para proceder a investigaciones rítmicas en la prosa.

CAPÍTULO IX

EL ESTILO

A) EL CONCEPTO DE ESTILO

Entramos ahora en un campo de problemas al cual convergen desde hace mucho todos los caminos. Cuanto hemos tratado especialmente en el capítulo relativo a las formas lingüísticas no tiene valor en sí, sino como condición para la investigación del estilo, esto es, para el concepto general sintético. Si damos crédito a las opiniones más recientes, entramos en un campo que no debe considerarse sólo como un sector central de la ciencia que estudia la poesía, sino que penetramos en la medula misma de la ciencia general de la literatura, así como de toda la historia de la literatura. Tal es la concepción de muchos investigadores, y bastará transcribir aquí algunas citas. La opinión de la escuela de Vossler fue formulada por Spitzer del modo siguiente: "La sintaxis, y toda la gramática, no son más que estilística rígida y helada." Esta opinión concuerda en absoluto con la de Benedetto Croce: "La stilistica mercé del Vossler, dello Spitzer e di altri... con ciò non v'ha più differenza alcuna tra critica stilistica e critica estetica." Su compatriota Bertoni dice en *Lingua e pensiero:* "Che cos'è la storia della poesia, se non l'esame delle personalità dei poeti studiate entro la loro lingua?" Dámaso Alonso *(La poesía de San Juan de la Cruz)* ha manifestado: "El estilo es el único objeto de la crítica literaria, y la misión verdadera de la historia de la literatura consiste en diferenciar, valorar, concatenar y seriar los estilos par-

ticulares." Y Emil Staiger ha escrito: "De todas las posibilidades de investigación literaria, es (la investigación del estilo) la que se muestra más autónoma y más fiel a lo poético." Podrían citarse aún muchas opiniones semejantes.

Esto no quiere decir que no haya varios conceptos de estilo y varios modos de trabajar en el campo de su investigación. Son, incluso, grandes las diferencias resultantes de los diversos puntos de partida y de las diversas influencias. Hay, sin embargo, opiniones fundamentales e interpretaciones básicas comunes que no pueden desconocerse. Tales aspectos comunes se ponen de relieve especialmente en relación con dos concepciones, de las cuales una es anticuada y la otra queda fuera del ámbito de la literatura.

1. ESTILÍSTICA ANTICUADA Y ESTILÍSTICA NORMATIVA

La concepción del estilo que podríamos denominar anticuada es la que predominaba en los métodos de trabajo del siglo XIX y aún hoy lleva una existencia nada oscura en algunos tratados populares. En último término, se basa en la interpretación de la obra poética como algo "fabricado" conscientemente, algo que no es más que lenguaje adornado y embellecido con determinados recursos. Estos medios de embellecimiento son las conocidas "figuras" de la retórica antigua.

El estudio de un texto consiste, según esta concepción, en la simple enumeración de las figuras retóricas que contiene. Es cierto que incluso las obras que investigan así el estilo suelen llevar una introducción en que se afirma que cada individuo tiene su estilo propio, entendiendo por individuo una determinada persona humana. Generalmente se citan también en tales obras las ya gastadas palabras de Buffon, según las cuales el estilo es el hombre (palabras que, por otra parte, no fueron proferidas así, y menos aún con el sentido que se les da).

Mas por ese camino no se puede penetrar en el interior de una obra ni en el de una personalidad, y así, el único resultado pal-

pable de esta estilística de cuadros estadísticos suele ser la clasificación de una obra o un autor en una de las tres grandes categorías estilísticas establecidas también por los antiguos: *stilus gravis, medius* y *facilis*. Un resultado bien pobre.

Pero como la nueva ciencia del estilo trabaja ya desde hace más de una generación con otros conceptos y otros métodos, es de creer que logre conquistar en breve no sólo los círculos de los interesados por la literatura, sino también la escuela. Puede afirmarse que están contados los días de aquella "estilística", que, frente al estado actual de la ciencia, está completamente anticuada.

No ocurre lo mismo con otra concepción de la "estilística". Sin duda también ésta se aparta de la concepción de la ciencia de la literatura, pero nunca puede quedar anticuada, porque corresponde siempre a las necesidades actuales. Sólo sería de desear, por razones de claridad terminológica, que se llegase a una exacta distinción de los términos: la palabra "estilística" debería pertenecer sólo a una de las dos doctrinas. La estilística que se conserva siempre actual es la enseñanza del buen estilo, o mejor, del empleo adecuado del lenguaje. En todos los tiempos se han escrito y se escribirán libros sobre tal asunto, ya por el simple hecho de que cambian las opiniones sobre lo que es "adecuado", ya porque se alteran también los propios medios lingüísticos. Todas las lenguas cultas tienen sus libros teóricos sobre el buen uso de las mismas. Es característico de la época actual que haya preponderancia de libros que tratan de enseñar el buen uso del lenguaje escrito, mientras que en la antigüedad se pensaba más en el lenguaje hablado.

El gran público se interesa, sobre todo, pór determinados libros más especialmente dedicados a enseñar cómo se debe escribir. Hoy suele entenderse por "escribir" principalmente la redacción de cartas. La tradición de los manuales de correspondencia epistolar se remonta a tiempos muy antiguos, y entre las varias especies de cartas han tenido siempre primacía las de amor, hasta el punto de que se podría escribir una voluminosa historia del "Arte de escribir bien una carta amorosa". Actualmente compiten con esta especie los manuales de correspondencia comercial, que, a su vez, constituyen una rama de la estilística como arte de "escribir co-

rrectamente". En todas las lenguas es conocida la tensión que existe entre los profesores de estilística y los de correspondencia comercial, que reivindican para sí el derecho a un lenguaje peculiar. Pero el problema de los lenguajes técnicos y especiales sólo nos interesa, a lo sumo, en la medida en que existe la tendencia a considerar el lenguaje literario como lenguaje especial.

2. INVESTIGACIÓN DEL ESTILO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA LINGÜÍSTICA

Los primeros impulsos hacia la moderna estilística, que ahora va a ser objeto de nuestra consideración, son de la más variada procedencia, y esto explica también la diversidad en los modos de enfocar todo el problema. Pueden distinguirse, quizá, tres impulsos principales y, en consecuencia, tres concepciones diferentes. El primer impulso vino del lado de la lingüística. Fue sobre todo Saussure quien hizo revivir y amplió fecundamente, en el doble aspecto de la lengua, el punto de vista de Wilhelm von Humboldt: por un lado, la lengua como "ergon", como *langue*, como sistema, como fenómeno social; por otro, la lengua como "energeia", como *parole*, como uso individual. Saussure acentuó enérgicamente el carácter sistemático de la lengua, considerándolo especialmente como un sistema de signos expresivos. Era ésta una reacción necesaria contra la lingüística del siglo XIX, exclusivamente histórica. En oposición a este método historicista, diacrónico, buscador de leyes, surgió el método sincrónico, descriptivo, observador de un determinado estado lingüístico. Estas fueron las bases en que el suizo Charles Bally, discípulo de Saussure y más tarde jefe de la llamada *escuela de Ginebra*, basó su "estilística".

Bally hace una distinción entre elementos racionales y elementos afectivos de la lengua. Pero esta distinción no la hace en el sentido de establecer dos sistemas dentro de la lengua con medios absolutamente distintos. Toda expresión verbal contiene algo lógico y algo afectivo, aunque en grados de combinación muy diferentes. Así, Bally entiende por estilística la investigación y la doctrina de los medios lingüísticos considerados en su función emo-

cional o afectiva. Los textos literarios y poéticos no quedan excluidos del material observador; pero lo que interesa de ellos no es el valor de la obra en sí, sino el lenguaje afectivo que contienen. Por último, una estilística de esta naturaleza se interesa por la totalidad de un estado lingüístico determinado, y por eso no está al servicio de la ciencia de la literatura.

Lo mismo puede decirse de la formulación que Frédéric Paulhan dio a ideas semejantes, aunque la poesía desempeñe para este autor un papel más importante. Según la doble función que Paulhan atribuye a la lengua, y que designa con los términos de "significative" y "suggestive", hay que distinguir dos tipos en la expresión lingüística, a los cuales el autor denomina estilos. El estilo "sintético", que corresponde a la función "sugestiva", es el que pertenece al campo de la literatura. La interpretación dada por el autor a los medios de este estilo sintético (image, comparaison, métaphore, termes impropres, etc.) forma, junto con sus observaciones sobre el verso, una introducción útil al pensamiento estilístico. Su valor reside precisamente en el hecho de que no hay en ella aspiraciones de originalidad, sino que se basa en concepciones que pertenecen ya al dominio público de la ciencia. Pero este concepto lato del estilo "sintético" no presta gran auxilio a la investigación que se ocupa de obras o escritores o épocas particulares. El propio Paulhan destaca el hecho de que a veces forma parte del estilo "sintético" también el lenguaje cotidiano, mientras que, por otra parte, las obras literarias tienen con gran frecuencia pasajes de estilo "significativo".

Emil Winkler fue más sistemático aún, y, estudiando el espíritu de varias lenguas, elaboró su libro *Grundlegung der Stilistik*, partiendo de la observación de la capacidad expresiva de las formas lingüísticas. De hecho, son éstos los dos fines que tienen en vista todas estas concepciones: o se llega a comprender el "estilo" de una lengua, o se espera poder señalar los fundamentos de la estilística, ya sea en general, ya para una lengua determinada. Fueron precisamente las largas listas de las antiguas "figuras" retóricas las que hicieron ver la necesidad de llegar a establecer un sistema fijo de todos los recursos estilísticos. Este sistema tendría que apli-

carse a toda obra literaria, con lo cual el análisis individual encontraría ya hecha gran parte de su trabajo.

Pero si se pretende hacer no una simple enumeración de las formas lingüísticas, a semejanza de lo que hicimos en nuestro capítulo IV, sino una verdadera sistematización de los recursos estilísticos, surge el problema de saber hasta qué punto es posible determinar con claridad el valor expresivo de las formas y construcciones lingüísticas. Y, por último, queda el hecho, nunca bastante destacado, de que, en consonancia con el doble aspecto de la lengua como "ergon" y como "energeia", sólo por medio de un salto puede pasarse del sistema al individuo, y que el trabajo del análisis del estilo individual sólo puede ser preparado en pequeña escala por la investigación estilística general. Volveremos de nuevo sobre este tema en el momento oportuno.

3. LE STYLE C'EST L'HOMME MÊME

Fue precisamente el conocimiento del carácter individual de todo "discurso" literario lo que dio el impulso para una segunda concepción y un nuevo método en la investigación del estilo. Esta concepción está sobre todo ligada a los nombres de Karl Vossler, Leo Spitzer y otros miembros de la *escuela de Munich*. Sirviòles como punto de partida la idea de Herder y Ammann, resucitada también por Benedetto Croce: que la poesía debe ser interpretada como lengua madre de la humanidad. O, dicho con palabras más sencillas, pero acaso más expresivas: que lengua y poesía son, en el fondo, una misma cosa; que todo hablar es un "poiein", una creación alimentada y dirigida por las fuerzas de la fantasía. Sin duda los adeptos de esta opinión no desconocen que hay determinados fines que ordinariamente regulan el lenguaje, y que la evolución de una lengua está sumamente influida por las "realidades". Pero lo que interesa a esa corriente es la tesis de que en todo lo que pertenece a la lengua y en todo lo que vive en el uso lingüístico participa siempre el factor estético del gusto. Todas las alteraciones del uso lingüístico deben ser consideradas, "en última instancia, como alteraciones de la actitud fundamental de la fan-

tasía y del gusto". De aquí arranca un nuevo camino, que nos lleva a la concepción de las lenguas como "estilos". Mientras que para Bally lo misterioso de una lengua y lo que crea su estilo es el contenido afectivo, para Croce, Vossler y otros ese factor se identifica con la fuerza creadora de la fantasía y del gusto. Fueron ellos quienes marcaron el rumbo a la investigación de las diferentes lenguas nacionales como estilos. En una breve exposición de la filosofía croceana de la lengua, Karl Vossler cita a este propósito su propio libro *Frankreichs Kultur und Sprache* como realización práctica de la teoría expuesta, y se refiere también a trabajos de Bertoni, Schiaffini, Terracini y otros, como equivalentes en lo relativo a la lengua italiana.

Pero la investigación de las lenguas nacionales como estilos no es más que una repercusión de aquella convicción fundamental en el terreno filosófico-lingüístico. Hay otra consecuencia que resulta incomparablemente más importante para la investigación moderna del estilo: lo creador, la palabra determinada por la fantasía, donde con más pureza se encuentra es en la poesía. Los poetas son los "hablantes" más auténticos, en ellos encuentra la lengua su "expresión" más pura. La peculiaridad de la llamada escuela de Vossler reside precisamente en interpretar el sistema lingüístico personal de un poeta como expresión de su personalidad. Así, Vossler considera el estilo de un escritor determinado como el "lugar anímico", el "imán o polo", al cual convergen y en torno al cual cristalizan y se ordenan en un sistema lingüístico personal "una serie de formas significativas lingüísticas que, diseminadas y ocasionalmente, aparecen en todas las lenguas de todos los tiempos y pueblos". Y cuando Leo Spitzer reconoce la necesidad de elaborar un cuadro total de un estilo determinado, quiere decir que se debe "reunir todo lo que en un autor sea estilísticamente notable y relacionado con su personalidad".

El concepto de estilo aparece aquí siempre referido a la personalidad. No obstante, se han producido pequeñas divergencias dentro de la "escuela". Al propio Vossler, lo mismo que a Croce, lo que le interesa en la investigación práctica del estilo es, en primer lugar, el aspecto estético de la lengua. Ciñéndose estrechamente a un pasaje determinado, saborean, recreándolos, sus efectos

estéticos. El poeta queda un poco en segundo plano. Croce llega a tejer en torno a él una mitología especial. Como hacedor, como fuente de creación poética, el poeta es personalidad "poética". La personalidad poética de un Dante, de un Ariosto, etc., es completamente distinta de la personalidad histórica de Dante, de Ariosto, etc. No hay entre ambas ni identidad ni dependencia. La interpretación estilística penetra hasta el "stato d'animo fondamentale" de la "poetica personalità" como último "motivo", pero no tiene nada que ver con los acontecimientos de la vida terrena.

Spitzer, para citar al representante de la otra corriente, niega por principio tal separación. Su interpretación estilística no considera en primer lugar el aspecto estético, sino el psíquico. El elemento psíquico investigado es la estructura psíquica del poeta como hombre.

Hay en este modo de interpretar una obra un punto de contacto con la crítica literaria personal o monográfica, cuando ésta no se ocupa sólo del aspecto material o biográfico, sino que se interesa precisamente por el aspecto artístico de la lengua. Fue éste el aspecto que atrajo cada vez más la atención en el país clásico de la crítica literaria monográfica: Francia. Y así, Spitzer, junto con Curtius, Gundolf, Hatzfel y otros críticos alemanes, encuentran correspondencia en la posición de Mabilleau, Thibaudet y otros.

Pero conviene señalar aquí algunos peligros que amenazan a esta corriente. La interpretación psicológica de los rasgos estilísticos puede conducir fácilmente a omitir la apreciación de los valores. Encuentra quizá más agrado en una obra que deja traslucir una estructura psicológica interesante que en obras de valor artístico más elevado, pero reveladoras de una psique menos atractiva. En la investigación de las respectivas obras sentirá más atracción hacia aquellos rasgos estilísticos que manifiesten algo extraño y anormal en la psique del autor. De hecho, estuvo muy en boga la literatura del psicoanálisis estilístico, pero actualmente va decayendo. (La aparición de la interpretación psicoanalítica en la ciencia de la literatura se efectuó, sin duda, principalmente en el campo de la investigación de los motivos.) Subsiste en estos caminos el peligro de considerar el lenguaje de una obra sólo como un medio y de quitar valor a toda la obra viendo en ella un mero docu-

mento, gracias al cual se espera poder descubrir algo que se encuentra más allá de ella: anomalías anímicas, complejos, etc. La obra literaria era situada por estos métodos en un plano de igualdad con cualquier otra actividad del hombre, aunque ésta no fuese de carácter lingüístico.

El propio Spitzer logró, en cierto modo, evitar esos peligros, procurando no perder de vista el verdadero objetivo de su investigación. Sus monografías sobre el estilo de Jules Romains, Péguy, Marcel Proust, así como los trabajos de los autores antes citados y los de muchos otros, forman parte de las obras representativas de la moderna investigación estilística o, por lo menos, de la interpretación del estilo personal.

4. INVESTIGACIÓN DEL ESTILO BAJO LA INFLUENCIA DE LA CIENCIA DEL ARTE

Un nuevo y tercer impulso —que siguió a los dos iniciados por la lingüística y por la filosofía (o por la psicología) del lenguaje— derivó de la ciencia del arte. En ésta, la palabra "estilo" era ya corriente desde hacía mucho, a pesar de que el término, en su origen griego, significaba "punzón" con el que se escribía, y por tanto formaba parte, al principio, de la terminología literaria. Estilo gótico, estilo románico, eran ya términos consagrados en la historia del arte, antes de aplicarse a la historia de la literatura. Aunque el concepto de "estilo" fuese empleado a veces en equivalencia con las formas externas que debía calificar (la ventana ojival *es* estilo gótico, la ventana de arco de medio punto *es* estilo románico, un capitel corintio *es* estilo corintio...), lo cierto es que no fue ése el sentido en que Winckelmann introdujo el concepto en la ciencia del arte, ni perdió nunca su verdadero y profundo significado. El estilo era siempre la armonía entre diversas formas exteriores era siempre algo íntimo y homogéneo que se manifestaba en el carácter homogéneo de todas las formas externas. Al mismo tiempo, era significativo el hecho de que el concepto de estilo empleado por la ciencia del arte estuviera ligado principalmente a la época y menos a la personalidad aislada. Winckelmann había enseñado a ver la historia del arte griego como sucesión de determinadas

épocas, es decir, de estilos, y la sucesión de los estilos occidentales (románico, gótico, renacimiento, barroco, rococó, etc.) parecía probar exactamente esta correlación entre estilo y época. Cuando, a fines del siglo XIX, el concepto de época cobró importancia para la historia de la literatura, que quería superar la mera concatenación de monografías sobre poetas y escritores, se comprende que surgiera también la cuestión del estilo predominante en cada época. Fue la literatura la que impuso su estructuración del siglo XIX a las otras artes: Romanticismo, Realismo, Naturalismo, son términos que, como designaciones de época, proceden de la historia de la literatura. Era ella, pues, la que estaba en mejores condiciones para definir los estilos de estas épocas.

El concepto de "espíritu de la época" se empleó también para indicar el "portador del estilo", el *sustrato*, lo interior que se expresa en las formas. A la vez, estuvo de moda durante algún tiempo hacer personificaciones, y así se creaba para cada época o para cada estilo un hombre mítico; hablábase del "hombre gótico", del "hombre romántico", etc. Con esto no adelantaba gran cosa la investigación del estilo, pues faltaban aún las bases de la estilística, y para elaborar los diagramas del estilo había que recurrir siempre a las antiguas tablas de figuras, considerándolas como formas poéticas.

Por entonces, en 1915, apareció una obra que, aunque sólo se refería directamente a la historia del arte y se limitaba a confrontar dos épocas, había de tener grandísima importancia también para la investigación del estilo literario, a causa de los nuevos métodos que empleaba para la captación del estilo. Nos referimos a los *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Wölfflin, que influyeron decisivamente sobre todo en las investigaciones estilísticas de los germanistas. Las dos épocas estilísticas que en esta obra se caracterizaban de una manera totalmente nueva eran el Renacimiento y el Barroco.

Wölfflin no parte, para su interpretación, de formas singulares. Tampoco de un sustrato espiritual que se expresa en ellas. Todo lo "espiritual", todo lo "ideológico" es excluido deliberadamente; lo que interesa al autor es demostrar cómo "dos maneras de ver" diferentes conducen a diferentes creaciones. Wölfflin consigue captar las diversas maneras de ver —y en esto precisamente consiste

su nuevo enfoque metodológico —con el auxilio de un pequeño número de categorías, de cualidades visuales superpuestas. Son cinco pares de contrarios los que señala como constitutivos del modo creador del Renacimiento y del Barroco: 1) lineal-pictórico (linear-malerisch); 2) superficie-profundidad (Fläche-Tiefe); 3) forma cerrada-forma abierta (geschlossene Form-offene Form); 4) pluralidad-unidad (Vielheit-Einheit); 5) claridad-oscuridad (Klarheit-Unklarheit).

Algunas de estas categorías, como forma cerrada-forma abierta, pluralidad-unidad, claridad-oscuridad, podían emplearse inmediatamente en la investigación del estilo literario, y las otras parecían fácilmente adaptables. Se hicieron numerosos experimentos en este sentido. Th. Spoerri interpretó, en parte a través de las categorías de Wölfflin, en parte estableciendo otras nuevas, a los poetas Ariosto y Tasso como representantes literarios del Renacimiento y del Barroco. Otros se dedicaron al estudio de otras épocas. Fritz Strich redujo las cinco categorías de Wölfflin a un solo par de contrarios: "acabamiento-infinitud", al hacer, sin limitarse al punto de vista del estilo, el estudio comparativo del Clasicismo y del Romanticismo alemán. Su libro es, sin duda, el más valioso entre todos los intentos semejantes de investigación literaria. Otros abandonaron la vinculación del concepto de estilo a épocas históricas, admitiendo la existencia de tipos de estilo intemporal. Ciertos fenómenos de la antigüedad, de la Edad Media, del siglo XVII y de épocas posteriores fueron calificados de "eterno Barroco", y otros, de "eterno Romanticismo". O bien se aplicaron al estilo los tipos establecidos en otros terrenos; así ocurrió, por ejemplo, con el par de contrarios inventados por Schiller: "ingenuo-sentimental", o con el nietzscheano de "apolíneo-dionisíaco", e incluso con los tres tipos de concepción del mundo de Dilthey, aplicados por Hermann Nohl a la pintura y a la música, de lo cual resultaron aún relaciones con los tipos personales del análisis del sonido hecho por Rutz y Sievers.

El valor de semejantes tipologías para la interpretación de cada obra en particular es restringido. El sentido y la productividad de tal práctica sólo pueden ser discutidos cuando se trate de los problemas de la historia de la literatura o de la personalidad del

poeta. Entonces será también el momento de tratar del sentido y de la productividad del concepto de "época".

Para nuestro propósito basta mencionar los diferentes sustratos o portadores de estilo que se han indicado. Junto a los conceptos de época, de un tipo humano temporal y de una concepción del mundo, se ha hablado también de la "edad" como portadora de estilo (estilo de la juventud, estilo de la vejez), y en el mismo sentido se ha hablado de regiones, de naciones, de razas y hasta de continentes.

Es comprensible que también aquí se haya procurado lograr un sistema coherente de las categorías del estilo literario: que se haya repetido en el plano, en cierto modo más elevado, de las categorías lo que ya se había emprendido en el plano inferior de las formas lingüísticas. Pero, de estas tentativas para consolidar las bases de la estilística, tampoco consiguió imponerse ninguna.

El último experimento sistemático en este sentido fue emprendido por Julius Petersen. Señala, en primer lugar, siete campos de observación, que existen, y por tanto pueden ser estudiados, en todas las obras: 1) la escritura, 2) la palabra aislada, 3) la vinculación de las palabras, 4) su colocación, 5) la sintaxis, 6) el período, 7) la estructura. Cada uno de estos campos debe ser determinado por medio de 10 parejas de categorías opuestas. Son las siguientes: 1) plástico-musical (plastisch-musikalisch), 2) objetivo-subjetivo (objektiv-subjektiv), 3) claro-confuso (klar-verschwommen), 4) común-peculiar (alltäglich-eigengeprägt), 5) vulgar-recargado (niedrig-übersteigert), 6) sensible-conceptual (sinnlich-begrifflich), 7) insinuante-distanciador (eindringlich-Abstand haltend), 8) lógico-fantástico (logisch-phantastisch), 9) lúdico-imaginativo (spielerisch-bildlich), 10) acumulado antitéticamente-simetría armoniosa (antithetisch gehäuft-harmonische Symmetrie). Sin entrar a discutir las particularidades, es de suponer que este esquema, aunque reúne casi todos los anteriores, no tendrá más vigencia ni utilidad que los otros. Algunas de estas categorías demuestran con bastante claridad su origen ocasional y puramente empírico, para que se pueda formar con ellos un sistema de valor absoluto. La elaboración de un verdadero sistema de categorías sería objeto propio de la filosofía, que tendría que deducirlo. De paso, queremos acentuar muy

enérgicamente el valor pedagógico de tales sistemas. Pueden, como dice Nadler, "prestar valiosos servicios, enseñando a ver y a oír, desarrollando las facultades perceptivas, puesto que llaman la atención sobre los hechos que la merecen. Pueden convertirse en faro piloto, en indicadores del camino, en timbre de alarma". La investigación del estilo no puede partir de cualquiera de los sistemas o categorías que hemos presentado como de una base segura; pero conociendo esos sistemas llegará más fácilmente a comprender las categorías de cada obra en particular.

Con todo, ni siquiera aquí se debe pasar por alto aquel hecho que ya antes hemos puesto de relieve: que sólo con un salto se puede salvar el abismo que se abre entre el sistema y la obra individual, abismo sobre el que nunca se podrá tender un puente. El concepto de unidad, implícito en el concepto de estilo, sólo puede alcanzar fuerza vital en vista del objeto individual, ya sea éste la obra, la personalidad, la época, etc. Sin embargo, lo pernicioso del influjo de la ciencia del arte sobre la ciencia de la literatura no fue el hecho de que —en contradicción con la opinión y la práctica de Wölfflin— se llegara a perder pie en la corriente histórica y se cayera en la sistematización (y, por cierto, siempre antitéticamente). Lo pernicioso fue que, al trasladar a la ciencia de la literatura las categorías de los modos de ver, éstas se transformaron en categorías de los modos de hablar, sin tener en cuenta la diferencia esencial entre el material de las artes plásticas y el de la lengua. Las palabras tienen significado. No tener en cuenta, al estudiar un lenguaje, más que los modos de hablar (claro, insinuante, vulgar, subjetivo, etc.) no es sino destacar artificialmente el aspecto formal. Si el concepto de estilo literario quiere responder a la realidad, ha de tener en cuenta que el lenguaje no sólo contiene un "cómo", sino también, simultánea e inseparablemente, un "qué". Toda la investigación del estilo llevada a cabo por los historiadores de la literatura bajo el influjo de la ciencia del arte corrió y sigue corriendo el riesgo de abrir entre forma y contenido un abismo infranqueable a pesar de todos los esfuerzos, abismo que no existe en absoluto en la obra literaria viva, y mucho menos en la obra poética, que crea su propio mundo objetivo.

5. INVESTIGACIÓN DE LA EXPRESIÓN A TRAVÉS DE INDICIOS

Para Bally y su escuela, el estilo es un fenómeno de las lenguas nacionales; para Vossler, Spitzer y otros, es un fenómeno de la personalidad artística (en sentidos diversos); para los más de los investigadores que siguen la corriente influida por la ciencia del arte, es un fenómeno de la época; para algunos, incluso de la edad, de la generación, de la raza, etc.

Todos, sin embargo, coinciden en que el estilo es algo individual: lo peculiar de un hombre, de una época, etc. Todos, además, consideran el estilo como una unidad: todas las características pertenecientes al estilo, es decir, los rasgos estilísticos, se armonizan entre sí de algún modo. Pero la idea de la unidad tiene un papel poco importante en la práctica. Esto puede verse con especial claridad en el análisis psicoanalítico del estilo, que sólo se proponía demostrar la existencia de determinados complejos y defectos. El carácter complejo de la "unidad" y la dificultad de su aprehensión conceptual es, por tanto, sólo parcialmente la causa de que la idea de la unidad del estilo haya pasado a un plano secundario. Hay todavía un tercer punto esencial en todas las corrientes: que el estilo es expresión, y que todos sus caracteres son también expresión de lo íntimo. Lo "íntimo" que se expresa a sí mismo es de carácter psíquico, en el sentido más amplio de la palabra.

Esta relación con lo humano no es propia sólo del concepto de estilo lingüístico, sino del estilo en general. No designamos una tela de araña, un árbol, un paisaje como portadores de estilo. En estos fenómenos no existe un alma que se exprese, y la producción de esos fenómenos no es un proceso de creación individual, sino el producto de impulsos totalmente predeterminados que tuvieron su realización en la medida de las condiciones de su medio ambiente. Cuando nos sentimos tentados a considerar un árbol o un paisaje como portadores de estilo, es que tal vez nos acordamos de una obra de arte que ha (re)producido con estilo esos objetos de la naturaleza. También es posible que un modo de pensar inclinado a dar alma mítica a todas las cosas vea en los

objetos de la naturaleza expresión y creación libres y les atribuya estilo.

La captación del estilo como expresión uniforme de algo individual supone que el receptor sea capaz de vibrar de algún modo con la fuerza expresiva. "Gótico" y "barroco" tuvieron en un principio el sentido de "informe", "bárbaro". Sólo se convirtieron en conceptos estilísticos cuando se reconoció la unidad del sello de sus formas, y esto sólo se hizo posible después que se hubo asentido de algún modo a las tendencias de la expresión.

Pero el concepto de *expresión*, que es de importancia primordial para la moderna investigación del estilo, puede tener varios significados. De esta pluralidad de significados resultan, en parte, los equívocos a que está sujeta la investigación del estilo. Nos limitamos a presentar aquí, siguiendo a Ammann, tres significados diferentes de la palabra "expresión": 1) Decimos que alguien "expresa" su compasión. 2) Decimos que en el modo de ponerse uno el sombrero o en la manera de llevarlo se "expresa" algo de su yo. En este sentido la "expresión" es una determinación espiritual, una nota personal que un yo pone en un objeto. 3) Decimos, por ejemplo: "su rostro expresaba gran sorpresa", o hablamos de la doliente "expresión" de una melodía. En este sentido, expresión significa una determinación total por medio de lo que se expresa. Hay aquí una relación inseparable, que es realmente una identidad. La expresión es, en este caso, la manifestación externa de aquello que, visto desde dentro, es lo que se expresa a sí mismo.

Al primer concepto le falta completamente el aspecto formal; en él sólo existe la relación de contenido. Por consiguiente, no puede tener valor para la investigación del estilo. Pero no ocurre lo mismo con los significados 2) y 3), porque en ambos casos se trata de algo de naturaleza formal, en que se expresa algo interior. Pero las diferencias son considerables. En 2), el objeto, por ejemplo el sombrero, es totalmente indiferente. Lo único que interesa es el toque que se le da, y aun éste sólo interesa como "indicio"; en sí mismo no tiene la menor importancia. Como indicio tiene exactamente el mismo interés que otra multitud de indicios en que se expresa el yo; habrá otros muchos más fructíferos para el fin que se persigue y que manifestarían más directamente el interior

de la personalidad. Es esta personalidad la que en realidad interesa, la personalidad que existe independientemente del sombrero y del modo de llevarlo.

Es evidente que toda investigación estilística que quiera sondear la individualidad de un poeta o de su generación, de una fase de la vida o de una época, etc., emplea el concepto de "expresión" en este segundo sentido. Toma las características del estilo como indicios de algo esencialmente distinto e independiente de de ellas. Tiene que colocar todo lo que encuentra dentro de una obra en el mismo plano que otros indicios, ya sea de otras obras del poeta, de su generación, de su época, etc. Se puede objetar, incluso, que la comparación con el sombrero es improcedente en cuanto que el interés puede muy bien dirigirse a toda la obra, puesto que todo en ella es expresión, mientras que en el sombrero sólo era expresivo el toque; pero aun así queda en pie el hecho de que no es la unidad de la obra la que atrae la atención, sino tan sólo la obra como portadora de indicios.

Sin embargo, es la obra singular la que constituye el verdadero objeto de la ciencia de la literatura. Un método de investigación que no haga completa justicia a la obra no tiene acceso al círculo más íntimo de la ciencia. Los verdaderos objetos de todas esas tendencias, sea la personalidad de un poeta, de una generación, de una fase de la vida, de una época, etc., quedan de suyo fuera del ámbito interno de la ciencia de la literatura. Es indudable que está justificada una investigación estilística orientada en ese sentido; son tareas dignas y necesarias para el espíritu humano las que así se realizan. (Por lo demás, han surgido bastantes dificultades, y se plantea la cuestión de si el camino a través del estilo no será tal vez menos seguro y más complicado que otros muchos que conducen directamente a la medula de tales "sustratos". Existen muchos otros, porque los sustratos, que son los verdaderos objetos, pertenecen a todas las ciencias del espíritu humano. La contribución de la investigación estilística al fin común tal vez sea pequeña. Y, además, cada vez se ha ido viendo más claramente que tales sustratos son, ante todo, simples conjeturas, hipótesis de trabajo. Sobre todo en lo relativo al concepto de época, se ha llegado a la conclusión de que los descubrimientos de la

investigación del estilo literario en el fondo sólo tenían validez para la literatura. La época que recibió el nombre de Barroco en literatura no coincidía en modo alguno con el Barroco de la música, y la época que para la música estaba henchida de espíritu barroco revelaba en la literatura un espíritu muy diferente. En vez de llegar a conclusiones firmes, surgieron por todas partes nuevos problemas, cuya solución está completamente fuera de la historia de la literatura.)

Antes de decidir sobre el camino que ha de seguirse en la investigación estilística basada en el tercer significado del concepto de "expresión", antes de examinar si puede llevarnos mejor al centro de las tareas literarias, es decir, a la explicación de las obras singulares, será conveniente estudiar una vez más la *personalidad* del escritor. Porque, en cuanto a ésta, parece que no puede dudarse de que pertenezca al círculo más íntimo de los problemas de la ciencia de la literatura. Además, la personalidad del escritor no está tarada por el *odium* de las hipótesis, a diferencia de los conceptos de época, etc.; la existencia del escritor, del poeta, es una realidad.

Un estudio detallado del concepto de la personalidad del poeta tiene que reservarse, como el de los demás sustratos, para el momento oportuno; aquí sólo vamos a fijarnos en el concepto de la personalidad en cuanto que está en conexión con la investigación estilística.

Es propio de la esencia de la investigación del estilo personal considerar la obra singular en cuanto tal, y no como unidad, sino sólo como portadora de indicios, para lo cual necesariamente ha de colocarla en un mismo plano con las otras obras del autor.

Pero aquí puede surgir ya una dificultad que sólo con trabajo podrá ser vencida. Puede darse el caso de que dos obras del mismo autor sean de estilo completamente diverso y que expresen, por tanto, cosas totalmente diferentes. No es nada fácil, por ejemplo, reconocer en los sonetos de Shakespeare al mismo genio que creó sus dramas. Otro ejemplo bien claro se encuentra en el *Goetz von Berlichingen*, de Goethe, y en su *Werther*, y al lado de estas obras todavía puede colocarse la lírica tan variada que Goethe creó en aquellos años. No se puede recurrir a la explicación que tan frecuentemente suele utilizarse, diciendo que se trata de obras

de diferentes fases del desarrollo del autor. Querer dar una explicación diciendo que se trata de obras de distinto género y que esto origina la diferencia de estilos equivaldría a admitir, por lo menos, que en los géneros hay fuerzas determinantes del estilo. Entonces resultaría que, al estudiar el estilo personal, habría que distinguir cuidadosamente entre lo procedente del género y lo que realmente puede considerarse como expresión de la personalidad.

Pero las dificultades aumentan. Si dirigimos nuestra mirada más allá de las obras del autor, muchas veces llegaremos a la conclusión de que un rasgo estilístico típico y expresivo no es tan personal si no aparece también en otras obras con la misma frecuencia. En una poesía barroca, las metáforas ingeniosas y brillantes constituyen, ciertamente, un rasgo estilístico inconfundible, pero no podemos afirmar de ningún modo que sólo sea típico del autor, sino que es típico de toda la poesía barroca.

Tampoco podrá empezarse con simples eliminaciones, a fin de dejar como material para la investigación del estilo personal, sólo aquello que no sea también típico de otros campos. Pues bien puede ser que un rasgo suprapersonal corresponda absolutamente a este determinado individuo. Claro está que también es preciso contar con el hecho de que, por ejemplo en el Barroco, muchos poetas escribieron bajo el influjo de la poética o estilística imperante, en un estilo que podía no "corresponder" a su personalidad.

La ingenua creencia de que "el estilo es el hombre", con estas simples observaciones queda ya resquebrajada. Preceptos estilísticos dominantes, gustos del público, modelos representativos, generación, época, etc., son factores que influyen sobre las creaciones del poeta, del mismo modo que los géneros elegidos influyen sobre un estilo. Apodéranse del poeta, le sostienen aquí, le hacen violencia allá. Todas aquellas figuras dudosas y vacilantes, que creíamos excluidas al acercarnos a la figura firmemente trazada del poeta, surgen de nuevo y reclaman inevitablemente ser oídas. En la investigación del estilo personal se presentan problemas difíciles de solucionar.

Pero aún parece quedar abierto otro camino que promete alguna seguridad. Si comparamos dos obras pertenecientes al mismo género, procedentes de la misma época y escritas en la misma fase

de la vida de sus autores, dos obras que no dependan una de otra y que acaso traten del mismo asunto, tal vez podamos considerar dominados aquellos espíritus maléficos y nos encontremos al fin ante la expresión pura de la personalidad. Aunque la comparación se emplee en muchas disciplinas, en la investigación del estilo se ha convertido en el concepto metódico más importante. Fácilmente se comprende cuán fructífera puede ser para toda investigación estilística la comparación de obras que tratan motivos semejantes; también la indagación del estilo de una época puede tener la esperanza de avanzar con la mayor seguridad si sigue este camino. Vamos a poner aquí uno de los ejemplos más conocidos de la literatura alemana en lo que respecta a la semejanza del motivo de dos poemas. El caso es célebre tanto por la categoría de los poemas como por la de los dos poetas. Se trata de Conrad Ferdinand Meyer y Rainer Maria Rilke; ambos, aunque no precisamente al mismo tiempo, tomaron como motivo el surtidor del parque de la Villa Borghese de Roma.

C. F. Meyer: *Der Römische Brunnen.*

Aufsteigt der Strahl und fallend giesst
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfliesst
In einer zweiten Schale Grund;

Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

El surtidor romano.

Asciende el chorro y al caer anega
la redondez de la marmórea taza,
que se cubre de un velo, y otra abraza
la parte del tesoro que le entrega.

Ya la segunda de su bien rebosa
y en la tercera vierte sus cristales.
Recibe y da cada una sus caudales,
mana y reposa.

R. M. Rilke: *Römische Fontäne.*

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem obern Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekannten Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis an Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen.

Fuente romana.

Dos copas, de las que una a otra supera
desde un antiguo redondel de mármol,
y agua que, desde la alta, suavemente
se inclina al agua que la espera abajo,

callada frente a la que le habla quedo,
y sigilosa, en ahuecada mano,
le muestra el cielo tras lo verde oscuro,
como un objeto nunca contemplado,

mientras, serena, por la hermosa taza,
se esparce sin nostalgia, rolde a rolde,
para, a veces, soñando y gota a gota,

dejarse caer por el colgante musgo
hasta el último espejo, que su copa
irisa desde abajo entre sonrisas.

Citamos a este propósito palabras de un intérprete (Johannes Pfeiffer), que, sin entrar en una minuciosa confrontación estilística,

señala primeras impresiones diferenciales en la estructuración categorial de ambas poesías: "El contraste en la actitud humana fundamental no puede pasar inadvertido: allí la actitud de distancia observadora frente a la impresión objetiva; aquí, la entrega del poeta a la esencia de las cosas; allí, la captación animadora de la forma rigurosamente estructurada, de contornos nítidos; aquí, una sensitiva inmersión en los más leves movimientos, en las más tenues vibraciones, en las más delicadas ramificaciones de este proceso objetivo; allí, el enfrentamiento del objeto espiritualmente significativo y de la percepción consciente y reflexiva; aquí, la fusión con la vida del objeto; allí, el presentimiento del símbolo en el enunciado de las cosas; aquí, el hablar desde las cosas mismas y partiendo de ellas."

También pueden prestarnos buen servicio las traducciones de un poeta por otro. En este caso, sin embargo, hay que tener en cuenta las diferencias estructurales de las lenguas, que muchas veces son causa de alteraciones; no obstante, por este camino siempre suele llegarse a conclusiones interesantes. Así se han estudiado ya las traducciones de Píndaro, Dante, Petrarca, Shakespeare (sonetos), etc., como también las numerosas traducciones de odas latinas; recientemente se han obtenido buenos resultados confrontando con el original las traducciones poéticas de Rilke de las obras de Luisa Labé y de Elisabeth Browning *(Sonnets from the Portuguese).*

Es cierto que, precisamente en las traducciones, suele haber una diferencia temporal, de modo que también en este caso hay que tener en cuenta el influjo de fuerzas estilísticas supra-personales. Además, se han hecho recientemente objeciones contra la posibilidad de sacar conclusiones sobre el estilo personal, incluso en obras de idéntico motivo y escritas al mismo tiempo. Se alega que son los factores "grupo étnico" y "paisaje" los que determinan el estilo, y que éstos son propiamente los que deben ser considerados como protagonistas en la historia de la literatura.

Frente a todos los ataques que puedan dirigirse contra la investigación del estilo personal, podrá sin duda afirmarse que las fuerzas suprapersonales codeterminantes necesitan siempre al hombre para manifestarse. El poeta vive y las actualiza, de modo que su

persona no sólo se encuentra en lo que queda después de abundantes eliminaciones. Se puede confiar también en que una cultura amplia, una atenta meditación y una intuición alerta sean capaces de eliminar a su vez, hasta cierto punto, lo personalmente "inadecuado" que haya podido introducirse por imposición de preceptos estilísticos, por el gusto del público, por el peso de los modelos o por cualquier otro motivo.

Pero, aun así, es significativo el hecho de que no haya todavía ninguna interpretación satisfactoria del estilo personal (mientras que en lo relativo al vocabulario y al empleo de formas lingüísticas existen obras muy completas). Es característico que Spitzer haya puesto a sus trabajos títulos tan restringidos como: *Zu Charles Péguy's Stil, Zum Stil Marcel Prousts. Der Unanimismus Jules Romains im Spiegel seiner Sprache*, etc., a pesar de ser estos estudios tan representativos de la corriente investigadora que siguen. Con ello se quiere dar a entender que el autor sólo pretende investigar ciertos indicios y descubrir determinadas constantes psíquicas. Como, de este modo, ya no interesa la totalidad de la personalidad, también se pierde el aspecto de unidad total, implícito en el concepto de estilo. Así, a la investigación psicoanalítica del estilo lo único que le interesaba eran determinados complejos y defectos aislados.

Todo esto se refiere a defectos en el propio concepto heurístico del estilo personal. Las deficiencias decisivas parecen ser las dos siguientes: 1) la suposición de que toda la personalidad del poeta participa en el acto de la creación, de suerte que podremos determinarla mediante un análisis suficientemente completo; 2) la suposición de que sólo la personalidad del poeta participa en el acto creador.

Ambas hipótesis son insostenibles. Contra la primera, que busca en el *Hamlet* toda la personalidad de Shakespeare, en el *Werther* toda la personalidad de Goethe, en el *Quijote* toda la personalidad de Cervantes, bastaría objetar lo siguiente: en una obra de autor discutido nunca se ha conseguido hasta ahora sacar conclusiones definitivas sobre su filiación a base de meras observaciones estilísticas. Ni siquiera cuando se puede disponer de gran número de obras de los autores en cuestión, escritas en la misma fase de la vida. La mera prueba basada en indicios es aún más insegura en

la investigación estilística que ante los tribunales. Ni siquiera en el caso de naturalezas tan opuestas como las de Goethe y Schiller se ha conseguido distinguir mediante un análisis estilístico la participación del uno y del otro en el trabajo *Xenien*, que hicieron en común. Algo semejante ocurre en todos los casos de colaboración, lo mismo en los muchos dramas isabelinos escritos por dos autores (Beaumont-Fletcher, Massinger-Fletcher, etc.; que Fletcher haya sido, como se ha afirmado, realmente colaborador en el *Enrique VIII* de Shakespeare no se ha podido demostrar con ninguna investigación estilística), que cuando se trata de los hermanos Goncourt, etc. La historia de las falsificaciones nos lleva a la misma conclusión. En la pintura se ha visto constantemente cómo los mejores especialistas se equivocan, aunque para ellos el análisis del estilo no sea más que un medio de comprobación entre otros.

La causa de que una individualidad sea inasible no está sólo en su mutabilidad o en su "evolución". Tan imposible será fijarla en un estado determinado mediante el análisis de todas las obras de una fase de su vida como fijar su totalidad mediante el análisis de todas sus obras. Si todas las obras escritas entre 1770 y 1832 se nos hubieran transmitido anónimas, fracasaría todo intento de señalar entre el caos de las transmitidas las pertenecientes al individuo Goethe; y esto aunque nos fueran conocidas todas sus producciones extraliterarias, las circunstancias de su vida y todos los objetos relacionados con él y en los cuales se expresó su individualidad.

La segunda hipótesis supone que es sólo la individualidad del poeta la que participa en el acto creador. Esto nos parece insostenible y no precisamente a acusa de la colaboración de fuerzas suprapersonales, como la época, el público, los preceptos estilísticos, etc. Estas fuerzas pueden, en gran parte, eliminarse y calcularse. Nos referimos a otra cosa. Permítasenos aludir aquí a la inspiración que el poeta recibe de las Musas, a aquel fuego divino del cual sabían y hablaban los antiguos, y que a nosotros no nos parece una simple figura retórica, aunque posteriormente se haya empleado como tal con excesiva frecuencia. Podemos referirnos también a aquellas confesiones de poetas más recientes (que sin duda en algún caso también pueden ser figuras retóricas), según

las cuales "algo" ha guiado su pluma, o han sentido que la obra les iba creciendo dentro, lenta y espontáneamente. Creemos, por último, que también el auténtico artista que trabaja consciente y metódicamente tiene en su creación la ayuda de fuerzas que no proceden de su yo personal.

Si, al rechazar la hipótesis de que en la obra está contenida toda la personalidad del autor, se llega a la conclusión de que la personalidad humana es mayor que cualquier obra (e incluso que la totalidad de las obras), aquí se impone con igual necesidad la conclusión de que la obra es mayor que la personalidad del poeta. Ambas cosas son verdad, y la contradicción planteada por la segunda afirmación se resuelve diciendo que la personalidad humana no se identifica totalmente con la personalidad creadora del artista.

Consideramos absolutamente necesario distinguir limpia y estrictamente entre la personalidad, a la cual quiere y, dentro de ciertos límites, puede elevarse una corriente de la investigación estilística, y el yo humano del poeta. La advertencia croceana de que no debe identificarse la "poetica personalità" con el individuo nos parece muy digna de tenerse en cuenta.

Podrá objetarse que con estas ideas de ayudas suprapersonales irrumpe en la ciencia algo metafísico, irracional, algo que acaso no sea sino producto de una creencia subjetiva o de una simple ideología. Pero la poesía y el *poiein* pertenecen también a un mundo irracional, y por eso nada tiene de extraño que la ciencia de la poesía, que hace avanzar a su pensamiento lo más lejos posible, tropiece de pronto con las fronteras de lo racional. Por otra parte, también puede afirmarse que el admitir la participación en el acto creador de toda la persona y sólo de la persona (o bien incluyendo aquellas fuerzas sociales, biológicas y espirituales) es una simple creencia, una cuestión de ideología. Los resultados de la investigación basada en tales supuestos ideológicos despiertan por sí mismos dudas acerca de su validez.

Sea cual fuere la interpretación que finalmente se dé de la personalidad del artista o del concepto de generación o de época, etc., la ciencia de la literatura tiene que enfrentarse, en primer lugar y sobre todo, con obras singulares, viendo en ellas su verdadero objeto. Para sus fines no necesita el concepto de estilo personal,

de estilo de la época, etc., sino un concepto de estilo apropiado a su objeto, es decir, a la obra en sí. Es imposible limitar el concepto de estilo sólo al estilo personal. La investigación literaria perdería con ello el contacto más profundo con la literatura en sí.

Aludir a las dificultades que ya en el terreno conceptual encuentra la investigación del estilo personal era tanto más necesario cuanto que en muchas ocasiones se ha pretendido que la investigación estilística sólo tiene este sentido. Así, por ejemplo, se ha querido negar todo "estilo" a la lírica medieval, diciendo que le falta la expresión de la personalidad. Esto es más buffoniano que el mismo Buffon. Nosotros, por nuestra parte, nos encontramos ante la necesidad de hallar un concepto de estilo apropiado para dar una base segura a las más auténticas tareas de la investigación.

6. ESTILO EN EL SENTIDO DE ESTILO DE LA OBRA

Partimos del hecho de que una obra tiene estilo en sí misma. Incluso tenemos que admitir, además, que no sólo las canciones populares, los romances, las cantigas de amigo, las leyendas y cuentos populares, etc., sino incluso una demostración matemática, un artículo periodístico, una composición escolar, pueden tener o no tener estilo. Así como nos hemos visto obligados a desechar la opinión de que el estilo sólo puede ser expresión de una personalidad humana, así tenemos que rechazar la opinión aún más restringida de que el estilo no puede ser sino expresión de las fuerzas emocionales del alma, como ya puede leerse en estudios recientes Nos parece aquí digno de mención el hecho de que la propia filosofía moderna del lenguaje haya llegado a una interpretación más amplia del concepto de estilo: "El concepto de estilo debe ser ampliado de manera que pueda aplicarse a cualquier conjunto lingüístico afirmativa o negativamente" (Julius Stenzel, *Sprachphilosophie*, en: *Handbuch der Philosophie*, sección IV y separ. Munich y Berlín, 1934, pág. 105).

Pero ¿qué significa estilo en un cuento, en una canción popular, en una poesía lírica, en un drama o en una novela? Porque

no se trata ya de una personalidad individual que se expresa en ellos. Y ¿hacia dónde ha de dirigir su mirada la investigación estilística? Porque ya no son indicios los que deben ser observados en relación con el sentido psíquico de su expresión.

Aquí nos puede ser útil aquella tercera interpretación del concepto de "expresión" que dábamos arriba, según la cual, expresión era una determinación general de la forma por algo interior, la identidad de lo externo y de lo interno, de la forma y del contenido. Podemos considerar una obra poética en su vinculación con el autor —como un objeto del dominio personal en su vinculación con la persona—; y podemos buscar los indicios en que el autor se ha expresado. Pero una obra poética puede y debe ser considerada ante todo como una creación absolutamente independiente, desligada por completo de su creador, autónoma. En la obra literaria no hay nada exterior a ella que le sea necesario para tener una existencia llena de sentido. La obra ni indica forzosamente su origen ni se refiere necesariamente a una realidad. En una demostración matemática o en una composición escolar los significados se refieren al mundo objetivo, situado fuera del lenguaje. En la obra poética, el mundo objetivo evocado por las palabras sólo existe dentro del lenguaje. Los significados no se refieren a ninguna realidad. Todo el contenido que se expresa está presente en la forma exterior. No existe ninguna objetividad ante la que se adopte una actitud; la objetividad evocada en la obra está ya condicionada y modelada por el contenido. Toda representación poética de Don Juan Tenorio es una individualidad en sí, o mejor: forma parte de la individualidad de la obra en que aparece Cada obra literaria representa, pues, un mundo poético uniformemente estructurado. Captar el estilo de una obra significa, según esto, captar las fuerzas que dan forma a ese mundo, aprehender su estructura uniforme e individual. Podemos decir también, con otras palabras, que el estilo de una obra es la percepción uniforme que preside a un mundo poético; las fuerzas que le dan forma son las categorías de la percepción.

La comprensión estilística de las formas de percepción se hace a veces más fácil por el hecho de que hay en la propia obra un expositor que se da cuenta de la objetividad concreta y que, por la

actitud que adopta ante la misma, pone de manifiesto las formas de la percepción. En muchas poesías líricas, es como si una objetividad se hiciera voz de sí misma, de modo que no hay ningún receptor visible de tal objetividad. Suele hablarse en tales casos de lírica "objetiva". Pero hay también muchas poesías en que un yo adopta una actitud frente a la objetividad (y con ello la crea al mismo tiempo). Así, en *Rosenband*, de Klopstock, o en *Bonne Chanson*, de Verlaine, nos sale al paso un yo determinado, con su puesto propio en el mundo poético que se nos presenta. El lector percibe la objetividad a través del que habla.

Donde la peculiaridad de la percepción de un mundo poético se torna más clara es en el arte narrativo, sobre todo en aquellas obras en que el narrador figura como uno de los personajes. Cuanto más visible es el narrador, tanto más firme y claro es el sistema de formas perceptivas que ha de determinar la objetividad narrada. Puede suceder, como ya vimos antes, que el verdadero mundo poético no sea plenamente accesible a este firme sistema y que el lector, que ve los acontecimientos a cierta distancia, tenga que poner mucho de su parte. Puede también darse el caso de que se formen sistemas diferentes si el autor se distrae o carece de sensibilidad estilística; en tal caso, el mundo que se narra está formado por categorías de percepción ajenas al narrador. Un análisis estilístico minucioso lo comprobaría en seguida. El lector podrá, hasta cierto punto, aceptar pequeñas discrepancias o desviaciones (ya por el hecho de conocer la ficción de un narrador introducido como personaje, o porque lo olvida totalmente). Pero lo posible y lo admisible tienen sus límites. Si, por ejemplo, estamos en presencia de un narrador infantil, consideraremos falta estilística el hecho de que la percepción del mundo poético se haga con ojos de adulto. Semejantes faltas estilísticas no deben confundirse con los errores técnicos, como el que se da, por ejemplo, cuando un narrador cuenta lo que de ningún modo puede saber.

Como ejemplo puede citarse el caso de *Pepita Jiménez*, de Valera, en que se dan ambos "errores", el técnico y el estilístico. En la parte en que se hace la presentación del tío, el canónigo, éste se refiere a acontecimientos y conversaciones que no podía haber presenciado ni oído. Además, esta parte está constituida con ayuda

de categorías ajenas a la perspectiva propia de un canónigo. Sin embargo —y precisamente por eso es muy instructivo este ejemplo—, los dos errores tienen en este caso poca importancia. Porque ya desde el principio, es decir, desde las cartas del sobrino en la primera parte, el autor ha evitado el tener que sujetarse a una verosimilitud estrictamente realista. Es como si a través de aquellos dos "narradores" se transparentara un tercer narrador, y la novela se transforma cada vez más claramente en novela de deseos que se realizan, en "cuento de hadas". Aquellos dos errores, que en una novela francamente realista serían imperdonables, pierden aquí gravedad, pues todo está determinado por una perspectiva propia, en realidad, del cuento de hadas. Por eso no han podido, y con razón, mermar el éxito del libro.

Con el concepto de la actitud narrativa hemos mencionado para todo arte narrativo un importante punto de referencia en que confluyen líneas estilísticas. Si antes hemos considerado la actitud narrativa como factor determinante para los problemas técnicos del arte narrativo, esto tenemos que ampliarlo ahora y aplicarlo a las cuestiones estilísticas. No será preciso advertir de nuevo que constituye un error identificar al "narrador" con la persona humana del autor, incluso cuando éste figura en la obra como uno de los personajes. Por ejemplo, la estructura de la percepción que se advierte en *La Gitanilla* tiene validez para el mundo individual de esta obra y constituye su actitud narrativa; pero no tiene, directamente, nada que ver con la psique del hombre Cervantes ni con la del narrador de las demás *Novelas ejemplares,* o del *Quijote,* o de *Galatea,* o de *Persiles y Segismunda;* en estas dos últimas obras la diferencia es especialmente clara.

Pero con esto hemos ganado, en realidad, un concepto imprescindible en la investigación estilística: el concepto de *actitud.* Hemos hablado hasta ahora de la unidad de la percepción como del correlato interior de la unidad de la estructuración, de la unidad del estilo. El concepto de actitud significa, en cuanto a su contenido, la postura psíquica (en el más amplio sentido de la palabra) desde la que se habla: formalmente, significa la unidad de esta postura, y funcionalmente, la propiedad y, si no nos repugna la

palabra, el artificio propio de tal postura. Así, pues, todo análisis descubre una actitud. Esa actitud puede ser la de una personalidad artística, puede ser la de un género, de una fase de la vida, de una época, etc. Pero la actitud es también lo último que se deduce del análisis estilístico de una demostración matemática, de un artículo periodístico, de una redacción escolar. Sólo después es cuando se plantean las cuestiones sobre la "psique" real del autor y sobre las relaciones entre ésta y la actitud descubierta mediante la investigación estilística.

En el arte dramático no existe un narrador, sólo existe la objetividad. Pero como ese mundo objetivo es representado principalmente por personas que hablan y se ven constantemente obligadas a adoptar una actitud y a tomar decisiones, en la percepción de estas personas se puede siempre captar algo de la percepción del mundo poético individual. Al surgir la duda en *Hamlet*, el mundo en que éste vive se torna inestable e inseguro. Pero las actitudes e interpretaciones individuales quedan envueltas por la totalidad del mundo poético. Puede suceder que un personaje se equivoque en sus interpretaciones y adopte una actitud falsa: la realidad la rechazará; pero esa realidad es la del mundo poético singular, individual, del drama respectivo, que está formada por una actitud determinada.

Podemos, pues, decir, resumiendo, que el estilo es, visto desde fuera, la unidad y la individualidad de la estructuración, y, visto desde dentro, la unidad e individualidad de la percepción, es decir, una actitud determinada. En la literatura es donde se intensifica el fenómeno del estilo. Los significados de las palabras no se refieren a un mundo objetivo situado fuera de la obra literaria: lo único que hacen es ayudar a construir el mundo poético correspondiente. La propia objetividad es determinada y estructurada partiendo de la actitud: la investigación estilística que al analizar una obra procura determinar las categorías de la percepción y, en último término, la actitud inherente al acto creador, ya no corre el peligro de establecer entre la forma y el contenido una separación que de ningún modo corresponde a la esencia de la poesía.

7. OBJETIVIDAD, LENGUA Y ESTILO

Dos observaciones son aún necesarias para asegurar la exacta comprensión del concepto de estilo y garantizar la fecundidad de su aplicación.

La percepción de que venimos hablando no debe interpretarse como una especie de simple contemplación, en el sentido de visión. Del mismo modo, tampoco el concepto correspondiente de objetividad significa mera visibilidad o concreción. Ya antes hemos señalado que, en la representación de lo visible, la lengua sólo tiene poder limitado y ni siquiera intenta establecer la visibilidad externa del mundo evocado. La pintura misma, que en este aspecto tiene más posibilidades, tampoco pretende fijar simplemente lo visible, como ocurre, por ejemplo, en las tarjetas postales. Su mundo objetivo sólo fue fijado (y, al mismo tiempo, conformado de este modo) porque está y para que esté lleno de contenido, pleno de significado. El significado puede estar en la mera armonía de los colores o en la combinacóin de las líneas. Al hablar de objetividad en la obra literaria nos referíamos siempre también al significado, al contenido —no al simple *hecho* de su existencia, sino también a su *modo* de existir—. Esto puede llegar hasta el extremo análogo de que los verdaderos portadores del significado sean la sonoridad de los fonemas que se suceden o el juego del ritmo, convirtiéndose la objetividad evocada en simple apoyatura.

A la objetividad de aquella huella de un pájaro en la nieve pertenece la existencia de la huella del pájaro, pero también, e inseparablemente, su gracia, que es precisamente lo que ha servido de base a la poesía de Mörike. A la objetividad de las tres palabras: "Calló el viento" corresponde no sólo la existencia de una calma del viento, sino también la existencia del viento, que, en cuanto ser, está siempre presente y puede callar; de esta objetividad forma parte todo lo que contribuye a dar la impresión de un silencio, lo mismo la inversión que el sonido y el ritmo. De esta manera, las categorías de la percepción son también categorías del significado y del contenido.

Sin embargo, podrá decirse *a priori* que las "formas de contemplación" espacio y tiempo tendrán importancia decisiva en la in-

vestigación estilística, serán siempre categorías decisivas. Esta hipótesis, que podemos considerar lograda por deducción, ha sido recientemente confirmada por la práctica, y de una manera que ha superado a toda esperanza en lo que se refiere a su fecundidad.

En su libro *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters,* Emil Staiger ha estudiado tres poesías líricas, una de Brentano, otra de Goethe y una tercera de Keller. El autor no quiere hacer un simple análisis estilístico. Por el hecho de que dos de las poesías elegidas tratan el tema del tiempo y, además, porque Staiger busca las más amplias relaciones de cada una de las concepciones del tiempo que descubre en las poesías, el libro ha alcanzado proporciones considerables. Pero, entre otras cosas, contiene también precisamente análisis estilísticos, que demuestran la fecundidad metodológica de este arranque desde la forma de percepción "tiempo". Y puede añadirse que la concepción del estilo proclamada y seguida en este libro y en otros trabajos —tanto de Emil Staiger y de la *escuela de Zurich* como de otros investigadores (R. Alewyn, Cl. Lugowski, K. May)— está de acuerdo con la que aquí presentamos.

A los investigadores mencionados hay que añadir el nombre de Erich Auerbach, que en 1946 publicó *Mimesis.* El libro lleva el siguiente subtítulo: *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.* Auerbach nos ofrece en él una serie de interpretaciones sueltas que, en conjunto, pretenden constituir una historia del realismo occidental. Esto parece, sin duda, algo prematuro, y alguno de los procesos históricos esbozados no convencen al lector. No es éste el lugar para una discusión ni tampoco para razonar nuestra impresión de que algunas cosas están equivocadas cuando Auerbach, avanzado ya el libro, considera el realismo de Stendhal, de Balzac y de Flaubert como el único realismo "auténtico", como meta de la evolución y, a veces, incluso como norma de valoración. (Es lástima que no hayan llegado a manos del autor las investigaciones de R. Alewyn, Cl. Lugowski y K. Vossler, entre otros, que tratan el problema del realismo desde los más diversos puntos y con gran energía.) Pero todo esto no daña a la esencia del libro, que consiste en sus penetrantes interpretaciones. La manera en que Auerbach nos hace asistir en cada caso a la reconstrucción del mundo poético y, partiendo de las últimas sutilezas

de la estructuración —de la perspectiva de la construcción de la frase, de la elección de las palabras, de las ramificaciones lingüísticas y rítmicas—, avanza hasta las fuerzas estructuradoras; el método y su investigación estilística y el análisis del concepto de estilo que actúa en ella nos obligan a mencionar aquí su obra de manera especial.

La segunda observación tiene por objeto llamar una vez más la atención sobre algunos hechos que ya estaban implícitamente contenidos en las discusiones sobre el concepto de estilo; por eso no puede evitar repeticiones de lo ya anteriormente dicho. Su tema son las relaciones entre lengua y estilo.

Reside en la esencia de la lengua el que los medios cuya determinación uniforme pretende mostrar e interpretar la investigación estilística no sean amorfos. La lengua estructurada en un poema no es un material neutro como los colores o la piedra. Sus elementos no son sólo de naturaleza física, si bien lo fisiológico desempeña un papel en la producción de los sonidos por los órganos vocálicos, así como el factor físico en la percepción de los sonidos como fenómenos acústicos. Del mismo modo, el artista creador no puede considerarse libre en la combinación de los medios lingüísticos, sin tener en cuenta más leyes que las de la mecánica, la fisiología y la acústica. Toda palabra, en cuanto unidad mínima, tiene significado, y al modelar una frase o al colocar en ella las palabras, la "lengua" ofrece ciertas posibilidades y excluye otras que harían perder el sentido de la frase. Tendremos, pues, que enfrentamos en todas partes con formas, y por cierto con formas en que las categorías de la percepción son de mayor o menor eficacia. Los significados no pueden ser considerados como puros reflejos de la realidad objetiva; en las palabras "árbol", "casa", "aire", por ejemplo, es decir, en todas las palabras pertenecientes a la clase de los "sustantivos", existe una forma que está en correlación con una categoría de la percepción. Lo mismo sucede con el verbo o con el adjetivo, etc. "El viejo árbol ha comenzado a florecer una vez más." Una multitud de formas se nos presentan en esta frase, y una multitud de estructuras se han formado en ella a base de las categorías de cosa, cualidad, proceso, grado temporal, etc., hasta resultar esta frase como expresión de

una realidad. Cada lengua tiene su estilo, tanto más individual cuanto más propios sean los elementos formales.

Así, el "poiein" poético se efectúa a base de un "material" que ya está permanentemente formado y posee por eso mismo cualidades estilísticas. A la estructura peculiar del mundo poético pertenece indudablemente la existencia de cosas, de cualidades, de procesos, etc.; en el "árbol" de un poema está implícita una percepción a la que corresponde precisamente la sustantivación, es decir, la facultad de captar determinados fenómenos como sustantivos. Cualquier sustantivo de un poema implica, por consiguiente, un aspecto estilístico; pero no se trata aquí del estilo individual del poema, sino del de la lengua respectiva, incluso de toda una familia de lenguas. La individualidad y la unidad del mundo poético no queda acuñada por esto. Su existencia sólo se revela en el especial uso individual de la forma lingüística. Por ejemplo, cuando se percibe como "cosa" lo que la lengua no suele en otros casos considerar como tal; cuando se sustantivan cualidades o actividades. No es preciso que se trate siempre de neologismos; el empleo de esta forma se manifiesta ya como rasgo estilístico individual por el hecho de que con notable frecuencia aparecen cualidades y procesos como portadores de acción. Lo que sucede con los neologismos es que actúan con especial energía.

Lo que hemos tratado hasta aquí se refiere principalmente a categorías de estructuración relacionadas con la vista o con el pensamiento, que ya tenían vigencia en la lengua. Pues bien, los trabajos estilísticos, especialmente los de Bally, van todavía más lejos al mostrarnos con qué viveza actúan en la "lengua conversacional" categorías emocionales.

Y aquí surge una dificultad para la investigación estilística. El estilo individual de una obra es tanto más vigoroso cuanto mayor es la propiedad con que en ella se emplean las formas lingüísticas. En casos aislados será difícil, con frecuencia, medir bien el poder efectivo de una forma lingüística. En la literatura de las últimas décadas aún es relativamente fácil lograrlo. Pero en la interpretación de obras más antiguas son inevitables las dudas y las falsas interpretaciones, sobre todo si se trata de obras en prosa que aca-

so deben mucho al lenguaje corriente. En la poesía, tales errores pueden evitarse hasta cierto punto, si se tiene una gran erudición, que proporciona cierta intuición para distinguir lo que es corriente de lo peculiar en el lenguaje poético. Pero donde no hay lugar para la erudición, cuando, por ejemplo, no se conservan de un largo período más que una o pocas obras, entonces la investigación del estilo individual bajo esta determinada forma se ve entorpecida o incluso imposibilitada. Y no sólo en lo relativo a la sintaxis afectiva, donde resulta difícil descubrir los rasgos estilísticos individuales. El entrelazamiento del estilo poético con el de la lengua es aún más profundo.

Entre las categorías gramaticales hay algunas, como las conjunciones, etc., que sólo funcionan como medios de la construcción. Los numerales, por su parte, sólo parecen ser designaciones claras de conceptos. Pues bien, es característica esencial de la poesía su tendencia a emplear los numerales no sólo como designaciones, sino también como significados (pero adviértase que por "significados" entendemos aquí también las vibraciones de contenido emocional). Donde más fácilmente puede comprobarse esto es en la conocida predilección de los cuentos de hadas por el número tres o por el siete. De alguna manera, el significado más pleno en tales casos está aún latente en la lengua; la poesía lo actualiza en su esfuerzo por evocar algo más que la mera objetividad concreta.

Entre los sustantivos encontramos algo semejante en los nombres propios. Cuando funcionan como tales, son simples designaciones, signos distintivos, que no tienen significado propio. Al menos en la vida cotidiana no los percibimos como significados, lo cual no haría más que perturbarnos y mermar su eficacia como signos distintivos. (No es de este lugar discutir por qué; pero cada uno siente su nombre propio como tan "propio" que considera ofensivos determinados juegos de palabras que acaso se hacen con él.) Es también característico del arte literario atribuir a un nombre propio cierto significado y emplear este significado para caracterizar a los que llevan tal nombre. Son conocidos los nombres reveladores de la personalidad de los personajes, como Clarisa, Tristram Shandy, Werther, Siebenkäs, Dolores, Preciosa, etc. Tam-

bién es conocida la facilidad con que ciertos nombres de personajes literarios suelen emplearse como nombres significativos (un Don Juan, un Quijote; pancista, derivado de Sancho Panza; en inglés *pander*, derivado del zurcidor de voluntades Pandarus, personaje de la obra de Chaucer *Troylus and Cryseyde*, etc.). Los nombres también pueden impregnarse de sentido por el mero hecho de provocar asociaciones o simplemente por su efecto sonoro.

Al contrario de lo que acontece con los nombres propios, los apellidos tiene de hecho significado. Pero el "significar" es un fenómeno muy complejo. Implica, en primer lugar, una fuerza designativa; es decir, las palabras, por medio de los significados, son referidas a determinados datos concretos o abstractos. Pero los significados contienen todavía más. En un diccionario español-alemán se encuentra, por ejemplo, la traducción de "hombre" por "Mensch". Con ello quiere decirse que los conceptos se corresponden. Sin embargo, es evidente que los significados no se corresponden. En primer lugar, "hombre" significa también lo que en alemán se expresa por "Mann". Además, los contenidos emotivos de "hombre" y "Mensch" o "Mann" son diferentes. Lo mismo sucede con "mujer" frente a "Frau" y "Weib", repectivamente. La palabra latina "avis" y la alemana "Vogel" se corresponden en cuanto al concepto; pero "los romanos, que creían en la fuerza profética del vuelo de las aves, no pensaban al decir u oír *avis* lo mismo que los alemanes al decir u oír *Vogel*... Ahora bien, el significado de una palabra es aquello que se piensa al decirla u oírla. No sólo el objeto real en el que se piensa, como en los nombres propios, sino aquello que la palabra "dice" y mediante lo cual determina la *comprensión* del objeto individual" (Ammann, I, 94).

Hemos subrayado en la cita la palabra "comprensión". En los significados de las palabras hay, según nos enseña la filosofía del lenguaje, una percepción determinada o bien percepciones latentes. Los contenidos, si por contenido entendemos lo que en un significado es más que designación, pueden ser de varias especies, y el contenido de contenido es muy diferente en cada palabra. "Corcel", por ejemplo, es más rico de contenido que "caballo". Sinónimos que parecen expresar aproximadamente la misma idea como núcleo

conceptual son con frecuencia muy diferentes en su contenido. Finalmente, ni siquiera el núcleo conceptual, la idea, está bien definida y fija, como lo están los nombres propios, que se asignan de una vez para siempre a sus portadores. Sólo en el conjunto de la frase se determinan realmente las relaciones. En este hecho se basa una parte de la evolución semántica, al hacerse habituales los desplazamientos ocasionales del significado.

Contra esta inseguridad tiene que luchar el lenguaje de la ciencia, al que precisamente tiene que interesarle la firmeza y la duración del significado de las palabras. Este lenguaje tiene que luchar también contra la impregnación de las palabras con contenido extraconceptual. Por medio de las definiciones procura conseguir la firmeza y la duración, y gusta de emplear palabras extranjeras cuyo contenido emocional es generalmente más débil que el de las palabras de la propia lengua.

Pero el lenguaje poético aprovecha precisamente la falta de firmeza de las palabras, despierta perspectivas latentes y vivifica los contenidos emocionales que duermen en ellas. La lengua en sí misma está llena de poesía. Hemos citado el verso "Calló el viento". Nos pareció poético el hecho mismo de que el viento se considerase como un ser. Pero esto no lo descubrió el poeta, sino que ya la lengua lo había visto así. Sin duda sonreímos cuando un niño nos pregunta: "¿Dónde está el viento cuando no está aquí?" Sonreímos, pero sentimos al mismo tiempo una incertidumbre. (Vid. Ammann, *l. c.*). Nuestro "ilustrado" pensamiento se manifiesta en contradicción con nuestro sentimiento primitivo. Porque para nosotros, en cuanto primitivos —y así lo ha conservado la lengua y se lo inculca a todo aquel que la aprende—, el viento se levanta, sopla y se calma. Los griegos sabían incluso dónde estaba el viento cuando no soplaba: se le había ordenado retirarse y estaba prisionero en el saco de Eolo. Y no había un viento solo, sino varios. Todavía hoy, para nosotros, el viento sur, el viento norte, el viento este son más que meras corrientes de aire geográficamente determinadas.

La ciencia, al querer definir y explicar el viento, tropieza seriamente con la lengua. El aire se calienta, sube, afluye entonces el aire frío... la lengua poetiza constantemente. ¿Quién no siente en

"afluir" algo más que la simple designación de un movimiento? Cuando decimos: afluye gente y más gente a los teatros, afluyen a la ciudad, etc., hay siempre en este "afluir" cierta animación, cierta prisa. Y cuando la lengua emplea una palabra emparentada con la anterior, al hablar del "fluir" de un río, no quiere designar con ella un simple proceso mecánico, sino que expresa al mismo tiempo un contenido anímico, un ansia de realizar el proceso. El extranjero que conozca mal el español no puede saber si la expresión "calló el viento" es creación poética de la lengua o del poeta, no puede sentir hasta qué punto el estilo, la individualidad del poema, quedan sellados por este pasaje. Precisamente por eso resulta fácil de traducir el lenguaje conceptual de un trabajo científico: para los conceptos hay casi siempre designaciones correspondientes en las otras lenguas. En cambio, el lenguaje poético, siempre preñado de sentido, siempre basado en formas de percepción, es, en definitiva, intraducible, porque los contenidos de las palabras casi nunca se corresponden exactamente. Para la investigación estilística se requiere una sensibilidad finísima, incluso en quien estudie obras de su propia lengua. De lo contrario, no se percibirán los matices individuales de una obra. Ya hemos dicho que no siempre se tratará de neologismos ni de giros nuevos, sino más bien de la actualización de lo que está latente en la lengua. Lo que sí es característico del arte literario y crea precisamente el estilo es, además de la "carga" de contenido puesta en las palabras, el hecho de que las mismas categorías de percepción presidan a toda la obra en consonancia con su estructura.

Como en los significados, también en la colocación de las palabras y en la construcción de la frase huye el lenguaje poético de las agrupaciones normales, que son las de máximo contenido lógico y las de mínimo contenido emocional. Bally puso de relieve el parentesco del lenguaje poético con la "langue de la conversation", "qui est... l'aspect affectif de la langue usuelle". Con un ejemplo muestra la diferencia entre el "langage usuel et banal" y el lenguaje afectivo. Pero, como el ejemplo del lenguaje conversacional afectivo que pone Bally está tomado de la literatura, de un drama, puede servir también a nuestro propósito y valernos de transición

entre el concepto del estilo y el método de la estilística. Bally da dos traducciones de un pasaje de *Das Recht der Frau*, de L. Fulda:

"Voici un texte allemand: il sera traduit d'abord sans aucune nuance affective, en langage usuel et banal, *puis* dans la langue vraiment parlée, avec les ressources de l'expression familière."

(Une jeune fille vient de recevoir une lettre par laquelle un directeur de théâtre, sans se prononcer catégoriquement, lui fait entrevoir l'acceptation d'une pièce qu'elle a composée à l'insu de son père.)

"Also wird er heute kommen. Und der Vater weiss von nichts. Ich dachte ihn mit der Annahme meines Stückes zu überraschen. Das hat man von der Heimlichkeit! Und es klingt alles in diesem Brief so umbestimmt! Schliesslich lacht der Vater mich aus. Das will ich aber nicht!—Halt, ein Gedanke! Er erwartet ja auch Theaterdirektoren und Dramaturgen... Das kann mich retten. Aber wie soll ich..."

a) Il viendra donc aujourd'hui. Papa ne sait rien encore. Je comptais lui faire une surprise en lui annonçant l'acceptation de ma pièce. Tel est le résultat de ma dissimulation. Cette lettre ne renferme rien de précis. Mon père va sans doute se moquer de moi: mais je ne le veux pas... Il me vient tout à coup une idée: il attend aussi des directeurs et des critiques; cela me peut sauver; mais quel moyen dois-je employer?

(b) Ainsi il va venir... aujourd'hui! Et dire que papa ne se doute de rien! Moi qui pensais lui faire une surprise en lui annonçant que ma pièce a passé! Ah! voilà ce que c'est que de faire des cachotteries! Et cette lettre... pas claire du tout! Qui sait? Papa va peut-être se moquer de moi! Ah! mais c'est que je ne veux pas, moi! Oh! une idée! Est-ce qu'il n'attend pas, lui aussi, des directeurs et des critiques? Tiens, tiens! mais voilà qui peut me tirer d'affaire!... Oui, seulement, voilà... comment m'y prendre?

Ambas traducciones tienen indudablemente estilo; pero, evidentemente, el estilo es mucho más vigoroso y uniforme en la segunda. Ya el vocabulario manifiesta en el segundo caso una mayor eficacia de las categorías de la percepción, o si se quiere, la eficacia de otras nuevas. Además, algunas palabras de suyo "iguales" (lettre, idée, etc.) reciben de su colocación en otros conjuntos de palabras una "carga" significativa especial. Por último, la fuerza sugestiva de la segunda traducción se manifiesta en su peculiar construcción de las frases. Son dos actitudes distintas, o, como diríamos si quisiéramos plasmar personalmente las actitudes, dos

mujeres distintas las que hablan (y, por lo demás, la francesa primera se parece a la alemana más que la segunda).

Una vez más se manifiesta la diferencia de los modos de percepción; para Bally, las muestras sólo son importantes porque indican claramente los recursos del lenguaje afectivo, y así se llega con su ayuda a una "Vue d'ensemble sur les moyens indirects affectifs" de la lengua. Para la indagación del estilo de la obra, la meta sería en primer lugar descubrir la actitud, que aquí se ve facilitada por la plasmación personal. Y mientras que para Bally es indiferente la amplitud y el redondeamiento de los pasajes elegidos, el análisis del estilo de la obra tendría primero que procurar abarcar todo el papel del personaje, y, luego, considerarlo como parte de toda la obra.

B) LA INVESTIGACION DEL ESTILO

La investigación del estilo literario puede tener por objeto como vimos en el apartado anterior, el estudio de una obra en particular, o bien el de un escritor, incluso el de una fase de la vida, de una generación, una corriente, una época, etc. Lo que la investigación estilística estudia y procura descubrir es el funcionamiento de los medios lingüísticos como expresión de una actitud. Para ello conviene que el investigador deje a un lado todos los conceptos más o menos vagos y apriorísticos acerca de la actitud y que se dedique al trabajo con la mayor imparcialidad posible. De lo contrario correrá el riesgo de no hacer más que descubrir de nuevo lo que él mismo u otros habían escondido. Semejante estudio resultaría en gran parte inútil y, probablemente, incluso llevaría a resultados falsos, pues omitiría elementos esenciales del verdadero contenido. Quien, por ejemplo, al estudiar el estilo romántico, llegase a la conclusión de que son en él importantes los medios que expresan con viveza determinados sentimientos, no tenía necesidad de haber comenzado su estudio.

La explicación del concepto de estilo nos ha demostrado que hay categorías importantes para la estructuración. Por consiguiente, la investigación estilística debe esforzarse también por compren-

derlas y percibir su repercusión lingüística. Aunque esté ya demostrado que, por ejemplo, el tiempo y el espacio, es decir, una determinada concepción del tiempo y del espacio, participan siempre en la estructuración de una obra, falta, sin embargo, una tabla de categorías firmemente establecidas. Lo que se ha llegado a presentar como investigación estilística influida por la ciencia del arte ha resultado incluso peligroso, a causa de una concepción del estilo demasiado formalista.

Por otra parte, no será fácil para el principiante establecer la vinculación entre las categorías allí indicadas y la estructuración lingüística de la obra, para determinar así la individualidad de ésta. Al denominar y describir las formas lingüísticas hemos distinguido diversos estratos: la sonoridad, los estratos de la palabra, de los grupos de palabras, de su colocación y de la construcción de la frase, de las formas superiores a la frase, y, por último, hemos visto cómo las formas de representación, el contenido, el ritmo y la estructuración tienen capacidad estilística. En esta serie nos parece que hay un posible programa de trabajo para la determinación del estilo. En algunos de los ejemplos que siguen procuraremos acercarnos al estilo por este camino. Hasta qué punto se puede avanzar por él, nos lo demostrará el trabajo práctico.

1. DETERMINACIÓN DEL ESTILO DE TEXTOS EN PROSA

Tomemos para nuestro análisis el comienzo de la novela de Cervantes *El celoso extremeño:*

> No ha muchos años que de un lugar de Extremadura salió un hidalgo, nacido de padres nobles, el cual, como un otro Pródigo, por diversas partes de España, Italia y Flandes anduvo gastando así los años como la hacienda; y al fin de muchas peregrinaciones (muertos ya sus padres y gastado su patrimonio), vino a parar a la gran ciudad de Sevilla, donde halló ocasión muy bastante para acabar de consumir lo poco que le quedaba. Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun con no muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman *ciertos* los peritos en el arte, añagaza general de mujeres

libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos. En fin, llegado el tiempo en que una flota se partía para Tierra-firme, acomodándose con el almirante della, aderezó su matalotaje y su mortaja de esparto, y embarcándose en Cádiz, echando la bendición a España, zarpó la flota, y con general alegría dieron las velas al viento, que blando y próspero soplaba, el cual en pocas horas les encubrió la tierra y les descubrió las anchas y espaciosas llanuras del gran padre de las aguas, el mar Océano.

Iba nuestro pasajero pensativo, revolviendo en su memoria los muchos y diversos peligros que en los años de su peregrinación había pasado, y el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido; y sacaba de la cuenta que a sí mismo se iba tomando una firme resolución de mudar de vida, y de tener otro estilo de guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres. La flota estaba como en calma cuando pasaba consigo esta tormenta Filipo de Carrizales, que éste es el nombre del que ha dado materia a nuestra novela. Tornó a soplar el viento, impeliendo con tanta fuerza los navíos, que no dejó a nadie en sus asientos; y así, le fue forzoso a Carrizales dejar sus imaginaciones, y dejarse llevar de solos los cuidados que el viaje le ofrecía; el cual viaje fue tan próspero, que sin recibir algún revés ni contraste llegaron al puerto de Cartagena. Y por concluir con todo lo que no hace a nuestro propósito, digo que la edad que tenía Filipo cuando pasó a las Indias sería de cuarenta y ocho años, y en veinte que en ellas estuvo, ayudado de su industria y diligencia, alcanzó a tener más de ciento y cincuenta mil pesos ensayados.

Quien lea este comienzo sentirá sin duda gana de seguir leyendo. Sin embargo, para un lector ingenuo no será fácil indicar las razones que le mueven a continuar la lectura. Acaso sienta cierta curiosidad por el tema: esperará el comienzo de la auténtica historia, una vez concluido "todo lo que no hace a nuestro propósito"; tal vez quiera saber cómo ordena su vida este hidalgo ahora que ha vuelto a ser rico: si con los años se ha hecho o no más juicioso, etc. Semejante curiosidad ciertamente se ha despertado, y parece del todo justa la observación de que se trata menos de un interés cordial por el hombre Filipo (éste no es aún para el lector ni simpático ni antipático) que de la sospecha de que habrá sucesos inesperados y desconcertantes que saldrán al paso de

todas sus buenas intenciones. Pero con esto no hemos abarcado aún las verdaderas razones que mueven a seguir leyendo. Nos parece, en cambio, decisivo el hecho de haber establecido una relación especial con el narrador de la historia, de confiarnos a él alegremente, de querer seguir escuchándole. Precisamente sobre esto puede y debe darnos claridad el análisis estilístico.

En todas las obras épicas está presente un narrador, por mucho que se esfuerce en permanecer oculto. La pregunta acerca del narrador, de su naturaleza, de su punto de vista, de su actitud frente a lo narrado y frente a nosotros los lectores, se plantea en todo estudio de una obra épica y proporciona a la investigación estilística un sólido punto de arranque. Pero aquí es necesario advertir aún que la investigación enfocada hacia el narrador nunca abarca directamente la figura real de éste ni nos dice nada sobre su manera de ser; lo único que determina es la actitud en que se propuso narrar esta su obra. Ni Homero, ni Tasso, ni Camões son los narradores de sus epopeyas; lo que hacen es asumir y ajustar la actitud general del poeta inspirado por la musa a lo que prescriben las leyes de los géneros. Quien al contar un cuento no consiga liberarse de su yo y de su vinculación al ilustrado siglo XX, situándose en la actitud del que cree en un mundo fabuloso, nunca conseguirá el tono propio del cuento.

El narrador de *El celoso extremeño* no piensa en ocultarse, al contrario de lo que tantas veces ocurre en el arte narrativo de los siglos XIX y XX; en el "digo" de la línea 35, por ejemplo, se adelanta incluso a primer plano. Ya en las primeras palabras establece sólidamente su punto de vista, que no está muy distante en el tiempo de lo que va a narrar, pero sí lo bastante alejado para que pueda abarcar plenamente el panorama; lo que va a narrar será algo completo, tendrá principio y fin, será una "novela"; ya en el comienzo se ve claramente que conoce su oficio: afirma saber qué es lo que hace y qué lo que no hace al propósito de la novela. La confianza que el lector cobra así en él se acrecienta considerablemente por el hecho de que el narrador hace que el lector le acompañe, como si le tomara del brazo: las expresiones "nuestro pasajero" y "nuestro propósito" crean una comunidad palpable.

Sesenta y ocho años de una vida quedan resumidos en las 38 líneas de la introducción. Esto se logra mediante una fuerte condensación del tiempo ("gastando así los años", "al fin de muchas peregrinaciones", "en veinte [años] que en ellas estuvo"). Pero es casi sorprendente que el narrador consiga no sólo contemplar al vuelo estos sesenta y ocho años, sino ponernos muy cerca de algunos casos, hacernos convivir desde la más cercana proximidad algunos momentos importantes de esta vida, de suerte que los hombres y las cosas y los pensamientos son vistos por nosotros en una breve situación (la decisión de irse a América, la partida, la resolución de cambiar de vida). De suyo, la "prehistoria" hubiera podido contarse todavía en menos palabras, por ejemplo en esta forma: Un hidalgo, que había gastado toda su hacienda en sus muchos viajes, decidió pasar a América y, caso de volver a ser rico, llevar una vida más arreglada; y efectivamente, a la vejez se vio en posesión de más de ciento y cincuenta mil pesos ensayados.

Fácilmente se comprende que en semejante resumen se pierden todos los efectos procedentes de la aparición personal del narrador. Falta especialmente aquel vínculo de la confianza que unía al narrador con los lectores. Falta, además, toda la plástica que caracterizaba a nuestro texto a pesar de su brevedad: allí conocíamos esta vida no sólo abstractamente, en sus resultados, sino que la veíamos desarrollándose en el mundo. El hecho de que, en el primer párrafo, el hidalgo sea el sujeto de cada frase y los verbos estén en pretérito indefinido obedece al deseo de uniformidad y fluidez. Las numerosas indicaciones de lugar (España, Italia, Flandes, la gran ciudad de Sevilla, las Indias, Cádiz, el mar Océano) señalan los escenarios en que esta vida transcurre. Pero la "plástica" no consiste sólo en la espacialidad. El narrador relaciona el comportamiento de su protagonista con órdenes más amplios, y con ello pone de manifiesto algo de la naturaleza del mundo. Esto se realiza, en cuanto al lenguaje, mediante la comparación: "como un otro Pródigo", gastando "así los años como la hacienda"; como "otros muchos perdidos", resolvió pasar a las Indias. Por el hecho de seguir diferenciando a estos "perdidos", designándolos incluso con el nombre usual entre ellos *(ciertos)*, el narrador demuestra

cada vez más claramente lo bien que conoce el mundo y cómo lo abarca con la mirada.

Junto con las indicaciones de lugar y las comparaciones, nos llama la atención un tercer fenómeno lingüístico: la antítesis. La antítesis se destaca así, al mismo tiempo, como uno de los órdenes más importantes en el mundo de que aquí se habla; el narrador la percibe en las más diversas manifestaciones. "Engaño común de muchos y remedio particular de pocos" —ésta es ya de suyo una antítesis ricamente elaborada. Pero, al mismo tiempo, la expresión "engaño común" está en oposición con los sustantivos que se suceden del lado humano: "refugio y amparo", "iglesia", "salvoconducto", "pala y cubierta", "añagaza". Esperanza y logro, ilusión y realidad están en abierto contraste. Poco después se incluye el doble aspecto en que se presenta el mismo fenómeno: el viento próspero "les encubrió la tierra y les descubrió las anchas y espaciosas llanuras". Asimismo se oponen entre sí "los muchos y diversos peligros" y "el mal gobierno", es decir, otra vez la realidad y el comportamiento humano. La misma abierta oposición se da entre la "tormenta" interior de Filipo y la "calma" exterior de la flota. Y cuando, a continuación, la calma es destruida por la fuerza del viento y Filipo se ve obligado a "dejar sus imaginaciones y dejarse llevar de solos los cuidados que el viaje le ofrecía" (nuevamente debe observarse el giro antitético del lenguaje), este carácter antitético acentuado por la reiteración, y esta poderosa ley universal de la oposición entre el hombre y la naturaleza producen un efecto casi angustioso. Así se produce una gran expectación para el futuro; ya casi tenemos la seguridad de que Filipo tropezará con obstáculos en su decisión de llevar una vida más ordenada. Precisamente el rasgo estilístico de la antítesis crea aquella curiosidad que al principio nos parecía una impresión subjetiva y que ahora hemos determinado más exactamente.

Todavía puede la antítesis producir otro efecto. Cuando en la línea 6 se dice de "la gran ciudad de Sevilla" que nuestro hidalgo encontró en ella "ocasión muy bastante para acabar de consumir lo poco que le quedaba", el contraste provoca aquí una ligera sonrisa. Con ello se descubre algo de la perspectiva emocional del narrador. No aboga por su protagonista, no trata de presentarlo como

especialmente simpático y despertar así la inclinación hacia él. Tampoco se irrita por su causa ni por la ligereza con que él o los muchos otros "perdidos" malgastan su vida. En la sonrisa de este pasaje se pone de manifiesto que el narrador contempla las locuras y los extravíos humanos desde gran distancia, sintiéndose seguro y con cierta hilaridad. También esto acrecienta la confianza con que estamos dispuestos a escucharle.

Hemos orientado el análisis estilístico de nuestro texto sobre todo a la determinación del narrador y de su relación con el lector. Mas, para un estudio completo de *El celoso extremeño,* habría que averiguar si los resultados obtenidos para el principio se confirman o si, por el contrario, se producen variaciones en la índole de la narración o en la configuración de su mundo. Sería, además, sobremanera importante comparar la actitud narrativa de nuestra historia con la de las demás novelas ejemplares de Cervantes, y también con la de sus novelas largas, a fin de preparar así una solución al gran tema "Cervantes como narrador". El análisis estilístico será aquí directamente fecundo para la historia de la literatura, porque la nueva novelística del siglo XVIII, que se impone principalmente en Inglaterra y Alemania, se desarrolla bajo el signo de Cervantes. El subtítulo puesto por Fielding a su *Joseph Andrews,* "written in imitation of the manner of Cervantes", hubiera podido ponerse a muchas novelas de aquel tiempo.

Nos contentaremos con estudiar aquí, además del que hemos tomado de *El celoso extremeño,* un nuevo texto. Se trata de un pasaje del capítulo VIII de la primera parte de *Madame Bovary,* de Flaubert:

> Charles vint l'embrasser sur l'épaule.
>
> —Laisse-moi! dit-elle, tu me chiffonnes.
>
> On entendit une ritournelle de violon et les sons d'un cor. Elle descendit l'escalier, se retenant de courir.
>
> Les quadrilles étaient commencés. Il arrivait du monde. On se poussait. Elle se plaça près de la porte, sur une banquette.
>
> Quand la contredanse fut finie, le parquet resta libre pour les groupes d'hommes causant debout et les domestiques en livrée qui appor-

taient de grands plateaux. Sur la ligne des femmes assisses, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire de visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entr'ouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus. Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bluets. Pacifiques à leurs places, des mères à figure renfrognée portaient des turbans rouges.

Le coeur d'Emma lui battit un peu lorsque, son cavalier la tenant par le bout des doigts, elle vint se mettre en ligne et attendit le coup d'archet pour partir. Mais bientôt l'émotion disparut; et, se balançant au rythme de l'orchestre, elle glissait en avant, avec des mouvements légers du cou. Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient; on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur les tapis des tables; puis tout reprenait à la fois, le cornet à pistons lançant un éclat sonore. Les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient; les mêmes yeux s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.

Cualquier lector observa una gran diferencia con el texto de Cervantes. Y no es cuestión de calidad: la unidad estilística se manifiesta aquí con la misma fuerza que allí. En nuestra consideración del estilo nos contentaremos con algunas observaciones, que también aquí se refieren preferentemente al narrador.

El mundo en que ahora somos introducidos nos parece frío, ajeno, desapacible, desconcertante. Esta impresión nace en buena parte de que nos sentimos abandonados. No aparece un narrador a quien podamos confiarnos, que nos trate como amigos y nos tome del brazo; un narrador que, por su parte, conozca bien el mundo y se enfrente con él alegre y libremente. Detrás de la voz que aquí habla no parece haber una persona, o al menos nada se ve de ella. Lo narrado es lo que vería un anónimo observador de la situación; es típico el "on", detrás del cual se esconde el narrador: "on entendit" (línea 3), "on entendait" (línea 26). Y todo lo que se narra es puramente externo, tal como lo perciben los

sentidos, sobre todo el oído y la vista. Continuamente surgen nuevos detalles: el vestido, el adorno de las mujeres, los sonidos de los instrumentos; todo sin algo interior de lo cual pudiera proceder o sobre lo cual pudiera influir, sin conexión, sin alma; todo simplemente como se ofrece al ojo y al oído de un observador extraño. Nos sentimos incluso movidos a preguntarnos si el narrador no se ocultará detrás de Emma, su figura principal; si no verá por sus ojos y oirá por sus oídos. La llamativa expresión de la línea 30: "devant vous... sur les vôtres" sugiere esta pregunta, e incluso parece contestarla afirmativamente, como si el narrador se hubiera fundido con el personaje. Pero en las líneas 20 y siguientes el narrador está claramente separado de Emma; aquí la contempla con sus ojos, y por un momento parece incluso que va a ponerse más al descubierto: aquí sabe algo del interior de Emma, conoce una emoción experimentada por ella. Pero, en el fondo, tampoco en este lugar percibe más que lo fisiológico, y al punto vuelve a ser el observador que mira desde fuera. No conoce ningún sentimiento alegre de Emma; se limita a ver cómo "un sourire lui montait aux lèvres, à certaines délicatesses du violon". Y ya este delicado sonido queda bruscamente sofocado por los "louis d'or" sobre las mesas de juego.

Así, pues, el punto de vista del narrador no está sólidamente fijo, y como él mismo produce a causa de esto una impresión más esquemática, en el lector aumenta el sentimiento de la inseguridad. Esto es, sin duda, lo que puede decirse a la vista de nuestro texto: el narrador no contempla el mundo por sí mismo, como figura perceptible, ni elige ni combina a base de su amplia perspectiva, sino que sigue a su personaje principal y expresa en un lenguaje gráfico las impresiones acústicas y ópticas de éste. (Cfr. en relación con estos problemas las excelentes observaciones de E. Auerbach en *Mimesis*, cap. "Im Hôtel de la Mole".)

Se advierte cómo al cambiar la situación del narrador cambia también la configuración del mundo. Este mundo, que ya no es contemplado, elegido, interpretado y combinado por un narrador que lo mira desde arriba, a distancia, pero con simpatía, se descompone. Frías, sin alma, sin conexión, las impresiones momentáneas se amontonan unas sobre otras. Hasta las más íntimas co-

nexiones se han diluido: una sonrisa, los pies, las manos, las miradas, se convierten en entidades aisladas, rígidas, que ya no pertenecen a nadie. La total independencia de las frases que se suceden desde la línea 1 hasta la 6 es la expresión lingüística de la inconexión del mundo narrado. Véase, en cambio, una vez más, la estrecha concatenación sindética de las frases de Cervantes: una multitud de síndesis anafóricas (es decir, repeticiones de palabras o de pronombres) y una multitud de síndesis lógicas ("y", "así", "pues", "en fin", etc.). En *Madame Bovary*, así como las oraciones no tienen más conexión que la que corresponde a las impresiones sucesivas, tampoco en un ámbito mayor se crean relaciones: las frases y los párrafos no llegan a constituir un cuadro armónico, una escena completa, una cualquiera de las formas superiores a la frase que pueden darse en la épica. Tampoco puede reconocerse un acontecimiento que relacione todos estos fragmentos y pueda darles unidad. Ni siquiera el efecto de todas las impresiones sobre el alma de Emma nos es indicado por el narrador. ¿Pero tiene Emma, verdaderamente, "alma"? La unidad consiste tan sólo en que Emma permanece siempre en escena y anda por este mundo frío, desmembrado, sin alma.

Las categorías deducidas del pasaje analizado dominan en el estilo de toda la obra. Sobre ellas se levanta el mundo en que tiene que vivir Emma.

2. DETERMINACIÓN DEL ESTILO EN POESÍAS

a) Hofmannsthal: *Manche freilich...*

Para determinar el estilo de un poema procuramos en primer lugar avanzar a través de los distintos estratos, estudiando sucesivamente el ritmo, la sonoridad, las palabras aisladas, los grupos de palabras, la colocación de éstas en la frase, la construcción de la frase. Como primer ejemplo vamos a analizar un poema de Hugo von Hofmannsthal:

Manche freilich...

Manche freilich müssen drunten sterben,
Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,

Andre wohnen bei dem Steuer droben,
Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne.

Manche liegen immer mit schweren Gliedern
Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,
Andern sind die Stühle gerichtet
Bei den Sibyllen, den Königinnen,
Und da sitzen sie wie zu Hause,
Leichten Hauptes und leichter Hände.

Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.

Algunos ciertamente...

Algunos ciertamente tienen que morir abajo,
Donde los pesados remos de las naves rozan;
Otros habitan junto al timón, arriba,
Conocen vuelo de aves y las regiones de las estrellas.

Algunos yacen siempre con torpes miembros
Junto a las raíces de la vida en desorden;
Para otros están dispuestas las sillas
Junto a las sibilas, las reinas,
Y allí se sientan como en su propia casa,
Con ágil cabeza y con manos ágiles.

Pero una sombra cae desde aquellas vidas
Sobre las otras vidas,
Y los ágiles están ligados a los torpes
Como al aire y a la tierra:

Las fatigas de pueblos totalmente olvidados
No puedo deponerlas de mis párpados,
Ni alejar de mi aterrada alma
El mudo derrumbarse de lejanas estrellas.

Muchos destinos se agitan junto al mío;
Todos los baraja la existencia,
Y mi parte es más que de esta vida
La esbelta llama o la delgada lira.

Estos versos ocupan un lugar en la historia de la literatura y en la del gusto. En ellos y en otras pocas obras de Hofmannsthal —entre las cuales hay que incluir sus dos dramas líricos *Der Tod des Tizian* y *Der Tor und der Tod*—, así como en poemas de Rilke y en su *Cornet*, se reveló a gran parte de los que crecieron en Alemania entre 1900 y 1925 la esencia de lo poético, y a través de ellos han encontrado muchísimos el camino de la poesía.

La estructura externa es llamativa. A una estrofa de cuatro versos sigue otra de seis, a la que se añaden otras tres de cuatro. También es irregular la construcción de los versos: en medio de la segunda estrofa, el número de acentos métricos baja de cinco a cuatro; en la estrofa tercera, el primer verso tiene cinco acentos, mientras que los tres siguientes sólo tienen cuatro. A partir de la estrofa siguiente vuelven a ser constantes los cinco acentos. Tampoco es regular la estructura tónica. El poema empieza con ritmo trocaico; pero ya en el segundo verso se presentan dos sílabas átonas seguidas, lo cual sucede después en casi todos los versos (I, 3; III, 1; IV, 2, 4; V, 3, 4); en algunos sucede incluso dos veces (I, 4; II, 4; III, 2; IV, 3; V, 1). Aquí no se sigue ninguna norma preestablecida, sino que el esquema de la estructura externa que puede deducirse está totalmente determinado por el espontáneo desarrollo del poema.

Aunque no fuera más que por esto, el ritmo que así nace no tiene nada de insinuante, ni nos mece como, por ejemplo, el ritmo de una canción. Añádase a esto que los acentos están fuertemente marcados, que el *tempo* es bastante lento, y los miembros, extraordinariamente largos. Incluso en los versos de cinco acentos, las cesuras son muy breves, de suerte que la unidad rítmica está real-

mente constituida por el verso. Los acentos fuertes no están muy graduados; mejor dicho: hay un acento fuerte que constantemente llama a nuestro oído, por lo menos dos veces en cada verso. Pero no hay cimas señeras, que dominen ampliamente a su alrededor, ni grandes tensiones, ni largos crescendos o decrescendos. Sin embargo, se evita toda rigidez: en primer lugar, por el número y la colocación variable de los acentos fuertes, y, además, por la irregularidad con que se presenta la pareja de sílabas no acentuadas. Incluso llegan a ser tres las sílabas átonas seguidas; en II, 2, por ejemplo —a pesar del esquema métrico de cinco acentos, sólo puede leerse: "Wúrzeln des verwórrenen". En II, 4, el acento inicial es tan débil que casi se produce una anacrusis de tres sílabas.

Pero la mayor vivacidad de tales pasajes queda rápidamente sofrenada. No sólo por el hecho de que en cada verso hay por lo menos dos acentos fuertes, sino también porque con frecuencia dos de tales acentos se siguen inmediatamente. Grupos como Léichten Háuptes, léichter Hânde, férner Stérne, Schlánke Flámme, schmále Léier, son remansos típicos de este ritmo que fluye lentamente. Por eso resulta, por otra parte, muy expresivo el verso "Bei den Sibyllen, den Königinnen", rítmicamente aislado.

Llama nuestra atención la cuarta estrofa. Un lector despreocupado tal vez acentuase:

Kánn ich nicht ábtun von meinen Lidern,
Noch wéghalten von der erschrockenen Seele.

Pero, entonces, difícilmente llegaría a comprender el poema. Un comienzo yámbico "noch wég..." es aquí absurdo; si se repasan versos de Hofmannsthal, se verá que acentuaciones como herkámen, stillátmend, eiskálten, aufquéllenden, durchsíchtig, mitléidig, Baumkrónen, etc., son en él incluso frecuentes, y una acentuación como hinzíehen hace que abtún y weghálten no parezcan imposibles. En ambos versos, el acento melódico recae sobre los prefijos, y el fuerte, sobre la sílaba radical. Pero esto sigue siendo indudablemente una irregularidad. La disminución del *tempo* y el aumento de intensidad que así se consiguen son muy expresivos: plasman rítmicamente el terror, la confusión de la vivencia. Por eso es más

liberador el efecto de la estrofa final, más ordenada, en la que sólo la ligera irregularidad del acento melódico sobre "mein" (Und mein Teil) deja traslucir la emoción del hablante, que aquí habla una vez más de sí mismo. Pero en lo que queda reina un orden completo. Los tres acentos dobles sucesivos constituyen el pasaje más reglado de la poesía. Si pensamos una vez más en canciones, veremos que aquí el ritmo es menos autónomo; ayuda, más bien, al vigoroso desarrollo de los significados.

En cambio, el sonido les quita fuerza. Casi con sorpresa se comprueba que el poema carece totalmente de rimas: hasta tal punto está lleno de música, de sonidos cautivadores. Las aliteraciones son un recurso eficaz: la primera estrofa, por ejemplo, acumula los sonidos "sch-" y "st-"; en la tercera dominan las eles iniciales. A veces dos sonidos se realzan mutuamente: Stummes Niederfallen ferner Sterne. Este ejemplo muestra al mismo tiempo que no son sólo los sonidos acentuados los que sintonizan entre sí. Pero acaso sean más eficaces aún las asonancias y consonancias vocálicas. Casi en todas las estrofas hay finales de versos asonantes; en el interior de los versos se destaca con frecuencia vigorosamente una vocal, como la *o* larga en I, 3 y 4, y la *e* larga en la tercera estrofa. Asonancias como Wurzeln-verworren, Länder der Sterne, ferner Sterne, se intensifican hasta llegar a la rima interna weben-neben (reforzada por el acento sobre "neben"). La terminación produce efectos sonoros verdaderamente encantadores: ferner Sterne - viele Geschicke - mein Teil - schlanke Flamme; estas asonancias entre adjetivo y sustantivo se enlazan eficazmente en estos pasajes con el acento doble. Así se evita una musicalidad autónoma a base de sonidos lingüísticos, y surge algo más que una mera belleza sonora. Pudiera tal vez decirse que la claridad conceptual que los sonidos quitan a los significados se la devuelven con creces mediante el aumento del contenido expresivo.

Sin la menor dureza, casi tímidamente, comienza el poema, como si hubieran precedido consideraciones, dudas, preguntas, y ahora se alzara la voz de uno que va recibiendo la sabiduría a medida que habla. Tímidamente y con cierta vaguedad: manche freilich... ¿Quiénes son esos "manche"? Sólo al avanzar el poema se determina. La indeterminación de la palabra alemana "manche"

sólo se percibe cuando se intenta traducirla a otra lengua. Las palabras que pueden encontrarse corresponden todas más exactamente a otras alemanas, y al lado de estos sinónimos, como "einige", "mehrere", "viele", etc., afirma "manche" su peculiaridad precisamente por su indeterminación. Al "mancher" adjetivo corresponde en francés "maint", que es, sintomáticamente, una de las palabras preferidas por Mallarmé. (En singular, al lado del "mancher" sustantivado usamos en alemán "einer", que aparece con bastante frecuencia en Hofmannsthal: "weinten, wie einer weint" (lloraban como uno llora) *Erlebnis;* "ein Weib, das einer liebt" (una mujer a la que uno ama) *Weltgeheimnis.* También Rilke muestra predilección por el indefinido "einer". Nuevamente se establecen aquí relaciones con Mallarmé (en el estilo de algunas poesías de éste es característico el "quelque" o "quelconque", usado como adjetivo.) La indeterminación de "manche" en nuestro poema es tanto más expresiva cuanto que está formando contraste: "manche... andere", algunos... otros. Es cosa totalmente distinta de "die einen... die anderen", los unos... los otros.

Esta ligera indeterminación envuelve todo lo que aquí va a decir el hablante. El uso de sinónimos, de tal modo que el segundo rebaja la determinación del primero, es un rasgo estilístico característico de este poema. Así, a la antitética imagen de la primera estrofa le difumina sus límites la imagen sinonímica de la segunda, en cuyos versos surgen nuevos "manche" y nuevos "andere". Así también, junto al "Vogelflug" del cuarto verso de la primera estrofa aparecen los "Länder der Sterne" y hacen el conocimiento de "andere" más indeterminado y remoto. Así, "die Königinnen" suprimen la singularidad del sitio "junto a las sibilas", y al ser también ágiles las manos, toda la actitud se hace más ligera. En las estrofas tercera y cuarta se emparejan en cada una dos situaciones o procesos sinonímicos. Constantemente se desdibuja así lo concreto, lo singular, lo penetrante del primero; la mención de un segundo proceso llama la atención sobre el interior común a ambos fenómenos. Así, todavía el último verso da una fórmula doble y sinonímica para designar la existencia del hablante.

Son varios los recursos lingüísticos que actúan en esta dirección. Uno de los procedimientos difuminadores consiste en la omisión del artículo ("Vogelflug", "leichten Hauptes", "Leichter Hände", "Luft", "Erde", "Niederfallen", "Sterne"). Dentro del vocabulario, el "Streifen" (rozar) del segundo verso es, en medio de la ligera indecisión y casi fragilidad del movimiento, indeciblemente expresivo, y en todo momento están precisamente los verbos armoniosamente sintonizados con esta expresión: "ein Schatten fällt", "abtun", "weghalten", "durcheinander spielen". En dos de estas palabras se insinúa una reminiscencia de Goethe: "verworren" (II, 2; muy frecuente en el Hofmannsthal joven) y "weben" son palabras predilectas de Goethe en su juventud para expresar agitación imprecisa. Pero aquí están muy en su lugar, e incluso hay que decir que están transformadas y sintonizadas con el mundo de esta poesía. El "Weben", el agitarse, está sofrenado por el acento grave que lleva junto a sí, mientras que su contenido expresivo en Goethe es siempre más movido. (Más clara aún, y aquí casi perturbadora, es la reminiscencia goethiana en la imagen de II, 3. En la Canción de las Parcas de *Iphigenie* se dice:

Der fürchte sie doppelt,
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Um goldene Tische.

(¡Témalas doblemente
aquel a quien elevan!
Sobre escollos y nubes
están dispuestas sillas
en torno a mesas de oro.)

Siendo ya el tono de ambos poemas tan parecido, acaso debiera haberse evitado semejante reminiscencia.)

La indecisión del hablante, su temor a nombrar y delimitar claramente, es algo más que una peculiaridad "subjetiva". El desorden de la vida, el agitarse de los destinos, el ser barajados, todas son características del mundo tal como aquí es construido.

A este mundo le es esencial el no estar rígidamente delimitado; la contención, una ligera indecisión, es la manera adecuada para hablar de él. Esta indeterminación del mundo, expresada por el estilo, la manifiestan también conceptualmente versos posteriores: los destinos aparentemente tan distanciados están ligados entre sí, lo que acontece a una infinita distancia temporal o espacial atormenta aún al yo aquí y ahora. El resultado a que podría llegar un análisis aislado del contenido ideológico de este poema lo encuentra desde el principio el análisis estilístico. Incluso la supresión del tiempo (ganz vergessener Völker Müdigkeiten...), la intemporalidad del verdadero ser, ha sido revelada ya por el estilo: en el mundo de este poema se puede conocer aún el vuelo de aves; las sibilas están aquí aún totalmente presentes. En este poema, todo contenido es al mismo tiempo forma lingüística.

Pero tenemos que rectificar. El hablante no expresa en realidad ningún pensamiento. Lo que hace es indicar, indicar cosas y procesos, suscitar imágenes. No dice: los unos viven en la miseria y los otros viven felices y próximos a los poderes dominantes. Lo que hace es darnos imágenes, asociar una cosa a otra. La primera actuación de estas imágenes sobre nosotros se produce sencillamente a través de su belleza. No hay en el mundo de este poema nada deforme, nada vil, nada innoble. Incluso las imágenes de la parte inferior son de grandeza imponente. Esto habrá que explicarlo aún. Inicialmente se puede percibir también en ellas una ligera imprecisión. No vemos con exactitud cómo es, allá abajo, el lugar donde los remos rozan, ni tampoco cómo es, arriba, el sitio junto al timón: en seguida se nos remite al vuelo de aves y a las regiones de las estrellas. Pero aquí todo es espacial-objetivo. Las fatigas de pueblos totalmente olvidados se posan sobre los párpados, el lejano derrumbarse no puede ser suprimido. Sólo en los tres primeros versos de la estrofa final el lenguaje se descarga de imágenes, sustituyéndolas con pensamientos: los sustantivos que aquí se encuentran tienen menos contenido concreto que los demás sustantivos del poema.

La ligera vaguedad de las imágenes indica que su intención no es el ser vistas. No tienen vigencia como imágenes, en cierto modo épicas, de una existencia abigarrada. La interpretación es-

tilística no puede contentarse con el concepto de "imagen". Tenemos que observar con más exactitud los resultados lingüísticos. Entonces veremos que las imágenes no están petrificadas, sino que en todas hay un desarrollo, por lento que sea. El espacio está en continuo movimiento. Morir, habitar, yacer (con torpes miembros), estar sentado (con ágil cabeza y con manos ágiles), son procesos: caer, deponer, alejar, agitarse, barajar, son verbos de movimiento. Los procesos ni siquera se consuman aquí y ahora; los plurales (algunos, otros, aquellas vidas, las otras vidas, los ágiles, los torpes) obligan a considerar los procesos como fenómenos de ser múltiple. Las imágenes son gestos expresivos del ser humano vistos en primer plano.

Estos gestos expresivos no son "ademanes teatrales", ni mímica reveladora de un estado anímico o, en general, de sustancia anímica (esta mímica es una característica de las *Neue Gedichte* de Rilke.) No quieren ser simplemente vistos, ni meramente sentidos, sino que quieren ser conocidos. Al estilo "plástico" de este poema —aunque no a su contenido— le cuadraría, por ejemplo, la imagen de Tántalo, que, alzándose en el agua, tiende la mano hacia las ramas cargadas de fruta, que constantemente se retiran. El sentido de esta imagen nos lo da Alciato en las explicaciones de sus *Emblemata*, y así podríamos tal vez decir que estos gestos expresivos son, en cuanto manifestaciones de sentido, en cuanto alegorías, una especie de emblemas (para evitar la palabra símbolo, que no dice nada). Nos parece interesante señalar el ligero cambio que se produce también hacia el fin: en los dos últimos versos se para el movimiento de las imágenes, hasta entonces ininterrumpido, y, mediante dos emblemas objetivos, se expresa un juicio. Fuera de ésta, la única frase expresadora de un juicio y, como tal, igualmente "inmóvil", se encuentra al fin de la tercera estrofa. Sobre esto volveremos aún al hablar de la estructura.

El lenguaje nos da aún dos indicaciones para la recta comprensión del sentido. Conocer el vuelo de aves y las regiones de las estrellas, yacer junto a las raíces de la vida en desorden, sentarse junto a las sibilas... significa estar cerca de las misteriosas fuerzas de la existencia. El mundo, tal como lo construye nuestro poema, está lleno de fuerzas misteriosas. (Lo mismo sucede en otros poe-

mas de Hofmannsthal: en el *Sonett der Seele*, los zumbadores vuelos de aves son una "fuerza cósmica" desconocida, a la que nos sentimos vinculados.) Ahora se ve claramente en qué consiste la grandeza, la belleza de las imágenes. Y ahora se comprende también la contención del hablante.

La otra indicación nos la dan los predicados: tener que morir, estar dispuestas las sillas, estar ligados (necesariamente, como al aire y a la tierra), no poder deponer, no poder alejar...; por todas partes expresa la formulación lingüística, en cierto modo pasiva, una predeterminación superior, una supresión de toda arbitrariedad y casualidad, una ordenación hecha desde fuera. Cuando, después, se nombra a la existencia como rectora de los destinos, apenas llega a nuestra consideración más de lo que ya hemos percibido, de lo que ya hemos experimentado como contextura.

Lo único nuevo en la última estrofa es la resuelta manifestación acerca del propio yo: manifestación resuelta y, sin embargo, al mismo tiempo, velada. El yo se manifiesta también como determinado, como "parte"; pero no manifiesta el contenido de su determinación. Sólo dice que el contenido implícito en la vinculación universal de los destinos es más que el sentido de los dos emblemas "esbelta llama" o "delgada lira".

La resolución es una nueva categoría de la construcción. Pero no espera al final para actuar. Paralelamente a la impresión y contención, coopera desde el principio en la construcción de este mundo. La resolución, y más aún, una fuerza que tiende hacia el orden, se trasluce desde toda la estructura del período. Continuamente se conciben y expresan con claridad situaciones completas en cuanto tales. Apenas se nota aquí nada de aquella tendencia a la independización de partes de frase, a la debilitación del carácter periódico, que con tanta frecuencia hemos encontrado en el lenguaje del verso y especialmente en la canción. Las situaciones se conciben aquí claramente y se estructuran con regularidad a base de sujeto, predicado y complementos circunstanciales (preferentemente) de lugar. La fuerza tendente hacia el orden se revela también en la simétrica extensión de las imágenes: hasta la última estrofa, cada situación ocupa dos versos. También la sucesión de

las imágenes, la trabazón del poema, está rigurosamente ordenada.

Las imágenes se enfrentan antitéticamente en las dos primeras estrofas (abajo-arriba, torpes-ágiles). Las parejas correspondientes se ligan aún más estrechamente mediante las anáforas: algunos-otros. Ambas antítesis se reiteran fielmente en la tercera estrofa, que establece o manifiesta la vinculación entre las regiones hasta ahora tan separadas. La estrofa cuarta expresa la experiencia de esta vinculación como vivencias paralelas del propio yo. La última estrofa se dirige desde las vivencias del yo a su ser. Dos partes pueden, según esto, distinguirse, y los dos puntos marcan gráficamente el momento de la transición. La primera parte habla del mundo de los otros; la segunda, del mundo del yo. En cada una de ellas se realiza al fin un movimiento conceptual. En ambas frases se expresa un juicio.

Así ha podido la interpretación estilística captar diversas categorías. Si tuviéramos que indicar el conjunto de la actitud, acaso pudiéramos decir que la actitud que determina la estructuración lingüística es la de uno que sabe, la actitud de quien sabe acerca de las leyes de la vida, acerca del propio yo. Y, sin embargo, se nota una insuficiencia. La determinación de las fuerzas aisladas está bien conseguida, pero su contemplación simultánea parece forzada. En el fondo permanecen aisladas; el modo y la necesidad de su colaboración siguen escapando a nuestra percepción; la unidad que la obra posee en grado tan impresionante no se manifiesta en la interpretación estilística con la misma evidencia. La investigación del estilo ha alcanzado sin duda sus fronteras. Parece necesario llevarla todavía más allá de ellas; probablemente se podrá entonces comprender y determinar mejor la colaboración de las fuerzas y la uniformidad de la configuración. Al mismo tiempo, podemos esperar que entonces llegará también a ser accesible la estructura del poema, es decir, la totalidad del proceso lírico y el sentido de esta totalidad.

b) Mário de Sá-Carneiro: *Estátua Falsa*

Como segundo ejemplo analizaremos un poema del más importante simbolista portugués, Mário de Sá-Carneiro. El poema fue

escrito en 1913, tres años antes de que el poeta, a los treinta y tres de su edad, se suicidara en París, pegándose un tiro.

Estátua falsa

Só de ouro falso os meus olhos se douram;
Sou esfinge sem mistério no poente.
A tristeza das coisas que não foram
Na minh' alma desceu veladamente.

Na minha dor quebram-se espadas de ânsia,
Gomos de luz em treva se misturam.
As sombras que eu dimano não perduram,
Como Hontem, para mim, Hoje é distância.

Já não estremeço, em face do segredo;
Nada me aloira já, nada me aterra:
A vida corre sobre mim em guerra,
E nem sequer um arrepio de medo!

Sou estrela ébria que perdeu os céus,
Sereia louca que deixou o mar;
Sou templo prestes a ruir sem deus,
Estátua falsa ainda erguida ao ar...

Examinemos, en primer lugar, la *forma del verso*. El metro se determina con facilidad: son estrofas de cuatro versos endecasílabos. La colocación de la rima no es fija: en la primera y cuarta estrofas riman el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto; en la segunda y tercera, el primero con el cuarto y el segundo con el tercero. Todos los versos terminan en sílaba átona, excepto los de la última estrofa.

Como se trata de endecasílabos, puede suponerse, *a priori*, que habrá cesuras. Pero aun así, asombra la regularidad de su incidencia. Cada verso tiene una sola cesura principal, generalmente después de la cuarta o quinta sílaba. Sólo el tercero y cuarto de la segunda estrofa tienen dos cesuras aproximadamente iguales, que aparecen, en ambos casos, después de las sílabas tercera y séptima. En los demás versos de las tres primeras estrofas se observa una segunda cesura después de la séptima u octava sílaba.

Contribuye principalmente a este nivelamiento del ritmo la regularidad de los acentos tónicos. No hay intensificaciones momentáneas, ni aumento creciente hacia un punto culminante. Cada verso empieza al mismo nivel. La unidad de los versos está sorprendentemente bien marcada; no hay un solo caso de encabalgamiento, y, generalmente, el fin de verso coincide con el fin de frase, de modo que las pausas resultan siempre nítidas al oído. La rima, por su parte, contribuye a esa unidad.

Todo el movimiento se desarrolla, por tanto, dentro de las unidades rítmicas formadas por los versos. Y por muy pequeña que sea esa movilidad, aún se hace más pequeña a lo largo del poema. La segunda cesura, que se nota levemente al principio, desaparece por primera vez en el segundo verso de la tercera estrofa, punto cardinal del poema. Aquí sólo hay una cesura, que surge tardía y corta el verso en dos partes casi iguales. Una vez más se transparenta en los dos versos siguientes aquel movimiento del principio, hasta que, por fin, la cuarta estrofa sigue por completo el ritmo pendular del segundo verso de la estrofa tercera. Cuatro veces se repite este ritmo pendular; lo mismo que están fijas las cesuras (casi siempre después de la quinta sílaba), también están marcados con regularidad los acentos: sobre las sílabas segunda y cuarta, octava y décima. El leve movimiento inicial se hace más uniforme y monótono a lo largo del poema. La monotonía aumenta y se transforma por último en rigidez un tanto espasmódica. Esta rigidez podría perdurar, porque no tiende esencialmente a ningún fin, lo cual se expresa también en las reticencias de la estrofa final. Sin embargo, hay una leve variación en el metro, que también indica el fin del movimiento rítmico: es cierto que la terminación masculina de los versos de la cuarta estrofa no detiene el péndulo, que oscila rígidamente, pero deja presentir que va terminando, que el espasmo va a cesar.

Los sonidos.—A primera vista, o mejor, a primera audición, los sonidos parecen contribuir escasamente a la estructura del conjunto. Es cierto que el poema está rimado, pero las rimas no llaman aquí mucho la atención, al contrario de lo que sucede en otras poesías del mismo autor; parecen tener como función principal el subrayar la unidad del verso y las correspondencias, es

decir, una función rítmica. Pero, si afinamos el oído, notaremos que, en último término no faltan los efectos resultantes de los sonidos. Ya en el primer verso se percibe cierto paralelismo sonoro: *Só* de *ouro*-olhos se *douram*. El sonido subraya la bipartición y la correspondencia de las dos partes del verso. Ya aquí se observa aquel movimiento pendular uniforme, que cada vez se torna más rígido: el primer verso resulta ahora, en una mirada retrospectiva, muy importante para el conjunto. (Por lo demás, es conocida la importancia del primer verso en muchos poemas.)

Los versos siguientes son, en cuanto al sonido, algo más difusos, es decir, menos expresivos. Sin embargo, no dejan de poseer ciertas homofonías que intensifican el sentido. Tal es el caso de *esfi*nge m*is*terio-tr*is*teza; así también en "espadas de ânsia" la repetición más intensa de la *a* traduce quizá lo que hay de penetrante en las palabras: del mismo modo el paralelismo: na minha alma... na minha dor... subraya la semejanza del movimiento rítmico. Casi todos los versos tienen vinculaciones semejantes: quebram-trevas, sombras-Hontem, a las cuales viene a añadirse la rima.

A partir de la tercera estrofa, el sonido vuelve a intensificar la correspondencia entre los dos hemistiquios, la uniformidad del ritmo pendular: la sucesión de las vocales de "Já não estremeço" casi se repite, produciendo una asonancia: "em face do segredo"; en el verso siguiente se trata de sonidos idénticos: "nada me a... a"; en el tercero no es el ritmo, sino solamente el sonido el que establece el paralelismo (en este caso se trata de consonantes: corre-guerra).

En el primer verso de la estrofa cuarta se corresponden los cuatro acentos: estr*e*la-*é*bria-perd*e*u-d*e*us. En el verso siguiente es flagrante la homofonía entre "sereia lo*u*ca-deixo*u*". En el tercero se corresponden entre sí tres de las cuatro vocales acentuadas: templo, prestes, deus; la cuarta (ruir) liga con la vocal que le corresponde en el cuarto verso (erguida). En este último verso las otras tres vocales acentuadas son también idénticas, y además coinciden con muchas de las no acentuadas. Si hasta aquí los sonidos intensificaban casi siempre el ritmo con su uniformidad y monotonía, ahora, en el último verso, es el propio sonido el que

se hace claramente portador de la expresión: la repetición multiplicada de la *a* expresa, en este caso, insatisfacción, vacío.

Si, después de estudiar la sonoridad de este poema, analizamos otro de Mário de Sá-Carneiro, observaremos no pocas veces un hecho semejante. Algunos comienzan sin brillo ni color en lo que se refiere al sonido; al fin se torna el lenguaje más rico y sonoro, hasta llegar el sonido a convertirse en vehículo de la expresión.

Si pasamos ahora a analizar *las formas lingüísticas* en el estrato de la palabra, ya el artículo nos proporciona material. Es curioso que los predicados del yo vayan siempre desprovistos del artículo: sou esfinge, sou estrela, sereia, templo, estátua. Si probamos a usar el artículo notaremos un cambio brusco: sou templo-sou um templo. Con el artículo, el yo se convierte en una de esas cosas conocidas a las que se llama templo, es ya clasificable y tiene forma consistente. Cuando decimos: "esto es un bronce"; hablamos de un objeto determinado; pero al decir: "esto es bronce" se piensa sólo en la sustancia, sin ninguna determinación especial.

El yo que aquí habla de sí mismo no es un yo igual a otro cualquiera, pero se revela en su sustancia indeterminada, amorfa; tan amorfa que hasta los adjetivos se funden con el sustantivo, formando parte de la sustancia.

Sin determinación tenemos aún: mistério, ânsia, luz, treva, Hontem, Hoje, medo, guerra. En "espadas de ânsia", "gomos de luz", el efecto de los plurales sin artículo es parecido. No se dice claramente si se trata de algunos, bastantes o muchos "ejemplares". Sólo como sustancias ondulantes, informemente distribuidas, se percibe lo objetivo en el mundo de este poema, sólo así está en él lo objetivo. Y ahora se reconoce fácilmente otro rasgo estilístico que se asocia a éste y tiene la misma eficacia, aunque es de suyo negativo: la ausencia de adjetivos contribuye a formar este mundo. Ninguna sustancia es individualizada ni caracterizada; todas surgen como puras sustancias. Basta con dar un adjetivo a "vida" o a "céus" para que se produzca la transformación de este mundo.

¿Y cómo es este mundo? En primer lugar, se nos habla de los ojos de un yo que sólo se doran de oro falso. Luego se yergue la tristeza de cosas que no han sido. Y esta tristeza ha descendido,

ha cobrado ser, es concreta como el dolor, en el cual se quiebran espadas. Vienen después "Hontem" y "Hoje", que aparecen personificados (incluso tipográficamente se distinguen como tales) y se transforman en espacio, en "distancia", como todo lo que se transforma al contacto con ese yo. Apenas nos impresiona ya el hecho de que la "vida" tenga ser y corra. No es un mundo familiar el que aquí se construye. Se nota, al principio oscuramente, que es uniforme, y si se observa el lenguaje, se tropezará de continuo con metáforas que evocan la singularidad de este mundo. Esas metáforas no son ningún adorno, ni nacen de la capacidad combinadora del entendimiento, que relaciona lo conocido con otra cosa más o menos distante. Esas metáforas son, en el fondo, "propias", verdaderas, designan este mundo sencillamente como es.

Si sentimos que en "espadas de ânsia" hay una leve quiebra, no podemos atribuirlo al empleo de la metáfora en sí. Es la precisión de la mirada la que nos sorprende un poco. O, más bien, tenemos la impresión de que las "espadas" son hechas por el que habla, mientras que los "gomos de luz" son producto del mundo en movimiento.

Pero ese mundo no es simple movimiento, sino que hay un orden en lo espacial: por un lado, la esfera del yo; por otro, la del no-yo, la exterior, claramente separada de aquélla. El hablante mismo conoce esta oposición, y es éste un conocimiento adquirido hace mucho, como se ve por la forma afirmativa del primer verso y por la forma definidora (sou) del segundo. Y después, a todo lo largo de las estrofas segunda y tercera, siguen las experiencias de esa oposición entre el yo y el mundo exterior.

El estilo expresa más minuciosamente cuál es la esencia de ambas esferas. En el mundo exterior, todo lo objetivo está imbuido de afectos: espadas de ânsia, gomos de luz, Hontem, Hoje, sagrado, vida, guerra. En el mundo del yo no responde ningún sentimiento... En la estrofa tercera prevalecen las formas negativas: não, nada, nem sequer. Además, en la esfera exterior todo está cargado de dinamismo, de pujante fuerza vital, empapado de tiempo: al lado de los sustantivos que expresan este dinamismo, surgen los verbos: aloira, aterra, corre. En la esfera del yo, todo movimiento se quiebra; hasta la sucesión temporal se transforma

en rigidez espacial. En esta esfera domina no sólo la apatía, la indiferencia, sino también una gran fuerza paralizadora. No hay transición. Esto se expresa en el estilo por la ausencia de verbos transitivos: la única vez que aparecen (aloira, aterra), el sujeto es "nada". Entre el yo y el mundo sólo existe una relación espacial, porque ambos constituyen esferas espaciales. La repercusión estilística de esto son las determinaciones de lugar que se encuentran a cada paso: na minha alma, na minha dor, em treva, em face. sobre mim.

Hasta aquí hemos investigado principalmente en el estrato de las palabras; vamos a ocuparnos ahora de la sintaxis y de su contenido. Cada verso de las estrofas segunda y tercera contiene casi una oración completa; consigna una situación, una experiencia. El empleo de los verbos en presente expresa el carácter duradero de las experiencias, algo así como su intemporalidad. Cada situación se presenta con la mayor economía de medios: sujeto, predicado y, generalmente, complementos circunstanciales de lugar. No hay inversiones ni otros recursos que pongan cargas afectivas en las construcción o que subrayen partes aisladas de la frase: el carácter de ésta actúa sin limitación; lo único que interesa es la exposición objetiva de cada situación. Así parece confirmarse aquí lo que habíamos deducido de otros rasgos estilísticos y del contenido ideológico: indiferencia absoluta del sujeto que habla, ausencia total de emotividad. Pero una frase sigue continuamente a otra. Están alineadas y en constante paralelismo. Y en esta ordenación se expresa un contenido especial: el hecho de que haya de continuo tales situaciones de oposición es sentido con gran intensidad. El sujeto que habla no es tan insensible como indican los significados de las palabras. Y aquí tenemos que repasar lo anteriormente dicho, y completarlo: el hecho de que el sujeto haya podido dar forma a las cualidades del mundo exterior, a su agitación, a su emotividad, a su fuerza vital, demuestra que no es insensible a esas cualidades, que desea vivir sus emociones y que, si no lo consigue, es porque no hay un punto de intersección entre ambas esferas, porque no se ajustan una a otra. En el paralelismo que resulta de esa incompatibilidad se expresa una contorsión, una tortura.

Todo esto aumenta en la estrofa cuarta, que acentúa aún más el paralelismo y en la que el yo se interpreta nuevamente a sí mismo. Son cuatro las imágenes en que se lleva a cabo esta interpretación. Todas se caracterizan por la privación de aquello que les es natural: estrella sin cielo, sirena sin mar, templo sin dios. Del mismo modo que, ya al principio, estaba la esfinge sin misterio, rígida y vacía. Pero nuevamente se nota una ligera quiebra en el estilo: la estrella "ebria", la sirena "loca", tienen demasiado movimiento. Su delirio no concuerda con la actitud que la esfera del yo mantiene a través de todo el poema. En cambio, las interpretaciones del yo como templo o estatua se ajustan perfectamente a él, precisamente a causa de su vacío, de su rigidez, de su aislamiento. Y, al mismo tiempo, nos descubren una nueva faceta de este yo. Hasta ahora, el yo no parecía organizado para la temporalidad del mundo: todo el movimiento del exterior moría en su esfera, y la sucesión del Ayer y del Hoy se transformaba en espacio. Pero ahora, en cuanto que la separación se siente con toda intensidad al hablar, manifiéstase la integración del yo en una temporalidad superior: "prestes a ruir", "ainda erguida". Y así como se descubre un futuro, también se revela un pasado: la estrella perdió su cielo, la sirena abandonó su mar. La rigidez de la esfinge se ablanda un poco, el yo adquiere con la temporalidad rasgos más humanos.

Lo dicho acerca de la insensibilidad e intemporalidad, en lo que se refiere al contenido, no es la última palabra; el contenido conceptual no expresa todo el significado del poema, del mismo modo que el significado de una novela o de un drama tampoco se expresa en el simple contenido conceptual. Es en el estilo donde hay que buscar ese significado. Sólo por medio de la investigación estilística se puede descubrir lo que se revela en una obra y cómo se nos revela... Sólo después que el análisis del estilo ha descubierto el "aspecto humano" y el tormento del yo, se puede comprender cómo se ha llegado a la expresión del poema, a las declaraciones de un yo sobre sus relaciones con el mundo. Las relaciones del yo con el mundo son el "motivo" del poema, en el sentido de impulso emocional, en aquel sentido severo y formal a que ya nos hemos referido.

Todo el poema está envuelto y penetrado por este motivo. Las relaciones con el mundo son sentidas como tormento, como dudosas y problemáticas, y podemos decir que el motivo es portador de problemas. Alberga en sí los problemas del tiempo, de lo divino y de lo trascendente. Pero aquí el análisis estilístico encuentra una nueva barrera. Ha podido mostrar cómo es el mundo, cómo es el yo, cómo es la relación entre el yo y el mundo; ha podido indicar cómo siente el yo que se expresa aquello que es el motivo (en su doble sentido). Pero no puede decir cuál es el verdadero resultado de la expresión, qué es este poema. Puede sin duda rastrear la estructuración de este poema, pero no puede comprender la definitiva unidad de su forma ni el significado de esta forma. Los problemas se tratan en la "discusión", que llega a su fin con la respuesta a la cuestión claramente planteada. Aquí, ni el problema está planteado claramente, ni hay una respuesta clara: el poema no es una discusión. ¿Qué es, entonces, el poema? ¿Cuál es el significado de su forma? Son preguntas que surgen en el umbral de la investigación estilística y a las que sólo podremos contestar más tarde.

El camino que desde este poema puede llevarnos hasta la personalidad de su autor nos parece corto y fácil de recorrer. La pregunta relativa al futuro, sugerida por las palabras "prestes a ruir", parece encontrar cruel respuesta en la biografía del poeta: tres años más tarde se suicidó. Con todo, nunca está de más aconsejar al lector que no identifique el "yo" del poema, sin más ni más, con el hombre Mário de Sá-Carneiro. El poema es la expresión de una actitud, y todo en él forma parte del estilo como realización lingüística de esa actitud. Sólo después de investigar minuciosamente todas las demás obras y compararlas con gran detalle se puede pensar en relacionar la actitud de nuestro poema con la personalidad del poeta. El camino no es, en realidad, tan fácil ni tan corto como nos parecía al principio. Sería igualmente imprudente querer ver en los resultados del análisis estilístico, en lo que nos dicen acerca de los "problemas", cimientos firmes para reconstruir sobre ellos la "concepción del mundo" del poeta, de su generación, de su época, etc. Son necesarias, también para esto, confrontaciones más amplias y meticulosas.

c) Mallarmé: *Apparition*

En este nuevo ejemplo de investigación estilística renunciamos de antemano a un análisis completo. Si presentamos todavía un ejemplo más, lo hacemos principalmente para tener ocasión de observar cómo actúan estilísticamente algunas formas que aún no han sido estudiadas. Al mismo tiempo cumpliremos una promesa que hicimos más arriba, al tratar de la determinación de "características". He aquí el texto completo del poema de Mallarmé, del que entonces sólo citamos algunos versos:

Apparition

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
—C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au coeur qui l'a cueilli.
J'errais donc l'oeil rivé sur le pavé vieilli
Quand, avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue.
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

Dejando a un lado el encanto del sonido, surgen como características del estilo, en primer lugar la plenitud extraordinaria de lo objetivo, la fuerza de las imágenes y, como ya observamos anteriormente, la estratificación temporal del mundo poético.

La concentración de la objetividad se manifiesta, en cuanto al lenguaje, en la gran preponderancia de las palabras de sentido pleno sobre las meramente funcionales, como artículos, conjunciones, etc. Una simple estadística (el análisis estilístico no tiene por

qué temer el apoyo que puedan prestarle las estadísticas comparativas) podría demostrar lo que decimos. En nuestro caso, la estadística más concluyente sería la que se hiciera sobre los sustantivos, estableciendo al mismo tiempo una división general de los sustantivos en concretos y abstractos. Compárense, por ejemplo, los sustantivos de Mallarmé con los de Lamartine en los siguientes versos:

Triomphe, immortelle nature,
A qui la main pleine de jours
Prête des forces sans mesure,
Des temps qui renaissent toujours!

La mort retrempe ta puissance;
Donne, ravis, rends l'existence
A tout ce qui la puise en toi!

Insecte éclos de ton sourire,
Je nais, je regarde et j'expire:
Marche, et ne pense plus à moi!

En *Apparition* apenas surgen sustantivos abstractos (regret, déboire): un significado como el de "songerie" designa un ser de este mundo, que se embriaga "savamment" de perfumes. También el sueño está personificado, como ya lo indica la tipografía. Hay cualidades que se condensan en objetos: calme, azur, tristesse, clarté. El hecho de que los "sanglots" sean considerados blancos indica aún más: este mundo no sólo tiene plenitud objetiva, sino también plenitud sensorial. Es típica en él la mezcla de calidades olfativas, auditivas, visuales, táctiles: las sinestesias son uno de sus rasgos estilísticos.

La tendencia a la concentración, tan clara en este poema, ha sido indicada por algunos críticos como peculiaridad estilística de Mallarmé, como característica de su "estilo personal". Las reelaboraciones de sus poemas, en las cuales suprimió con bastante frecuencia verbos auxiliares, artículos, partículas de todas clases, palabras poco significativas, permiten reconocerlo así. Pero el cambio de: "et quand je ferme le livre" por "fermé le livre" o de "j'ai encore vu la mer que j'ai si souvent traversée" por "j'ai vu le large, si souvent traversé", revela todavía más: las modificacio-

nes no sólo hacen que la objetividad sea más completa y perceptible, sino que confieren a cada cosa mayor independencia. El cerrar el libro se libera de la relación con el yo y se convierte en fenómeno aparte.

La tendencia a la independización de los objetos caracteriza también —en un sentido que pronto restringiremos— al poema citado. Ritmo y sintaxis contribuyen en los primeros versos a dar a todos los objetos cierta vida propia. Al mismo tiempo, se percibe en ellos más su esencia que su forma; la ausencia del artículo produce también aquí un ligero difuminado (des séraphins en pleurs, de mourantes violes, de blancs sanglots, laissant... neige, de blancs bouquets, d'étoiles parfumées). Esta carencia de contornos precisos se da también en los significados de los sustantivos: le calme, l'azur.

Sin embargo, la independencia tiene límites precisos. La estructura de la frase se percibe claramente en los cuatro primeros versos del poema y nuevamente en los cuatro últimos. El mundo no se disuelve en fenómenos aislados, captados de manera impresionista, sino que se presenta absolutamente ordenado. Las partes de la oración están claramente integradas en grandes frases; las imágenes menores son, en realidad, meras partes de otra más grande, que tiene carácter de figura acabada.

A la unidad precisamente de la primera imagen contribuye la unidad del contenido anímico, tan vigorosamente expresado: pleurs (en consonancia con attristait, que le precede), mourantes, sanglots, dan el tono a la imagen y despiertan en significados como calme, glissant, tonos concomitantes, incluso algunos sonidos armónicos. Al tono unificado se le llama poco después "parfum de tristesse".

La primera imagen grande va inmediatamente seguida de otra; en realidad, toda la poesía produce la impresión de una alfombra de imágenes sobre la que se camina. Entre las imágenes detalladas del principio y del fin está la imagen de la "songerie" que se embriaga, y está la imagen de la mujer con sol en el cabello. Esta imagen ha sido trazada a menos distancia; la sensación que produce, y su misma estructura, es más penetrante, menos acabada, más "impresionista". Esto se debe en parte a la construcción. Comienza con complemento circunstancial, una impresión óptica,

cuyo brillo se intensifica aún más sobre la oscuridad del fondo (dans la rue et dans le soir). Sólo entonces surge el portador personal, el "tú". La demora de esta aparición pone en el "tú" una carga afectiva; en todas las demás imágenes, el portador personal, el sujeto de la oración se encuentra al principio. Pero la particularidad de esta imagen se debe también al tiempo verbal (ya en la primera impresión nos pareció que los tiempos eran factor muy importante en la constitución de este mundo poético).

La primera parte se presenta en pretérito, tiempo distanciador que expresa un estado. En la segunda parece iniciarse un proceso: en "en-ivrer", el prefijo expresa el aspecto incoativo. Pero el proceso no continúa; queda inmediatamente sofocado por la comprobación de una experiencia constante, traducida por el presente (laisse; incluso "aimants" implica ya permanencia). Una parte del orden permanente de este mundo, de la relación constante entre corazón y ensueño, se ha hecho visible. A partir de aquí, el estado final del proceso se manifiesta como simple evidencia: "j'errais donc". Y ahora irrumpe algo momentáneo: por dos veces el pretérito perfecto torna los acontecimientos presentes y penetrantes. Pero esta imagen se desliza hacia otra más distante y nuevamente estable: el hada de los sueños infantiles.

En ese deslizamiento se manifiesta la estructura de este mundo poético. Es cierto que hay en él algo repentino, algo que irrumpe súbitamente. Así lo indica ya el título. Pero esto no produce ningún torbellino arrastrador. Más bien queda recubierto por una imagen estable, ordenada, de validez permanente.

Aquí se nos revela un nuevo rasgo estilístico: este mundo constituido por cuatro estratos temporalmente diferenciados, por cuatro imágenes, está lleno de relaciones. Las más claras son las que hay entre la "aparición" y la infancia; el tú se corresponde con el hada como el "soleil aux cheveux" con el "chapeau de clarté". Pero también las dos grades imágenes que enmarcan el conjunto están llenas de relaciones: "doigts" se corresponde con "mains"; "fleurs" y "corolles", con "bouquets"; "blancs sanglots", con "neiger de blancs bouquets"; "fleurs vaporeuses", con "étoiles parfumées". Sobre todo se corresponden los centros de las imágenes,

que siempre son personas: los "séraphins", la "fée", el "tu". (La "songerie" misma, en cuanto portadora de la segunda imagen, es también persona.)

La estructura del poema (las dos grandes imágenes, por cierto de la misma extensión, que sirven de marco; el deslizamiento desde la imagen del "tú" a la imagen del "hada") expresa la superposición de esas dos imágenes permanentes a las otras dos más fugaces. Por el hecho de ser vividas como sueño o ensueño, se pone de relieve una estratificación del mundo en la que a la esfera del sueño parece corresponderle un más alto grado de carácter existencial.

La investigación estilística no debe dejarse influir por cuestiones de gusto; puede haber lectores que prefieran el frescor y la cordialidad de la realidad "inferior" de las impresiones a la realidad "superior", tan sentimental... No ha faltado quien haya querido disculpar las "artificiosas" rimas del final por el influjo de los *Chants du crépuscule (X)*, de Victor Hugo. Pero lo cierto es que no se limitan a estar ahí, sino que están firmemente entretejidas en la contextura del poema (parfumée, parfum de tristesse, vaporeuses). Estas rimas no son una quiebra del estilo. La "tristesse" es fuerte al principio; después, gracias a la "aparición" y a la imagen superpuesta del hada, queda vencida. En el poema se realiza precisamente la transformación de una imagen primitiva en otra que, si bien rasgo a rasgo se le parece, en su totalidad constituye una nueva imagen original. Y esta transformación se verifica bajo la vivencia de una impresión. La investigación estilística se encuentra ante un nuevo límite, ante una barrera; puede decir lo que se realiza en el poema, pero no lo que este poema es como realización de la transformación, como forma concreta.

Quedan aún por resolver algunas cuestiones estilísticas. Por ejemplo, sería conveniente examinar con más amplitud lo relativo a las imágenes. Las que forman como el marco del poema son de extraordinaria consistencia y están muy bien terminadas. Si extendiésemos nuestra investigación a las demás obras del poeta, sin duda llegaríamos, partiendo de aquí, a la comprensión del "simbolismo" de Mallarmé en su primera etapa.

La construcción de las frases nos ha llevado ya a preguntarnos por la esencia del yo que habla. También entonces se dejó entrever una estratificación: la excitabilidad ante las impresiones, e incluso ante las "imágenes de fondo", y al mismo tiempo, una disciplina, una fuerza estructural y una lucidez de espíritu capaz de suprimir la excitación y de dar forma acabada a la estructura. Esta simultaneidad de tendencias tan opuestas se expresa incluso en los significados: "s'enivrait savamment". En todo momento reina aquí, como determinante del estilo y de la percepción, una adecuación entre el mundo y el hombre, del mismo modo que reinaba en el poema de Hofmannsthal. Aquí no hay nada de aquel aislamiento, de aquella inadaptación del yo que caracterizaba el estilo de *Estátua falsa*. No es éste el lugar oportuno para comparar los tres poemas. Pero es evidente que las aportaciones de cada uno de ellos, por ejemplo, a un trabajo histórico-problemático sobre "El yo y el mundo" serían muy diferentes; y esto, aunque sólo abarcase el "simbolismo". Hasta qué punto el poema citado y la obra de Mallarmé en general pueden contribuir a la investigación sobre el problema del sueño, lo ha expuesto con todo detalle Albert Béguin en su excelente libro *L'âme romantique et le rêve*.

La *Apparition* ha sido —con frecuencia varias veces— traducida a muchos idiomas. Sería interesante comparar estilísticamente todas estas versiones.

3. SOBRE EL MÉTODO DEL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

A la vista de los análisis que hemos llevado a cabo, podemos ya hacer algunas consideraciones sobre el método utilizable en el análisis estilístico.

Nos ha sido relativamente fácil analizar, uno tras otro, los estratos de la sonoridad y del ritmo, teniendo en cuenta los rasgos estilísticos. Pero, tan pronto como hemos intentado investigar las formas lingüísticas, hemos comprobado que no era posible mantener la división sistemática de los estratos de la palabra, de los grupos de palabras y de la sintaxis. La interpretación de un rasgo estilístico nos ha conducido a una categoría cuya fuerza creadora

repercute en otros estratos. Así ocurrirá, muchas veces, que las más variadas formas lingüísticas dependerán de una sola categoría y que, a su vez, varias categorías estarán contenidas en un solo rasgo estilístico.

Es absolutamente necesario aprender, en primer lugar, a ver y a sentir lo que son formas lingüísticas y lo que es un "portador" lingüístico de expresión. En este sentido, las clasificaciones hechas en el capítulo V se hacen imprescindibles. Pero la investigación estilística no puede hacerse aplicando simplemente las tablas de formas allí consignadas (ni aunque éstas fuesen más completas), para llegar mediante ellas a la determinación del estilo. Por este camino nada podría recogerse, a no ser pequeñas partículas, ya sin vida, que nunca podrían volver a reunirse para constituir la unidad del estilo. Casi puede afirmarse que no hay camino directo desde esas listas aisladas de formas lingüísticas hasta la investigación del estilo de una obra. Siempre es necesario dar un salto, comenzar totalmente de nuevo y de la manera menos preconcebida posible.

El que quiera investigar el estilo de una obra, lo primero que tiene que hacer es sentirse enteramente penetrado por la obra, sin pensar para nada en formas o rasgos estilísticos. Sólo en el curso de una segunda lectura puede comenzar a observar rasgos, o mejor, dejar que éstos le impresionen. Habrá muchos que reclamen su atención; entonces deberá elegir uno para iniciar la investigación, y puede tener la certeza de que, al interpretarlo en su aspecto estilístico, en seguida se le ofrecerá una categoría que, como varita mágica, le abrirá el camino para seguir adelante. El análisis estilístico no tiene el rigor de una demostración matemática; para poder iniciarlo se necesita gran intuición y sensibilidad, que ha de mantenerse durante todo el trabajo. No siempre asciende desde lo pequeño y sencillo a estratos más elevados, y a veces se puede llegar a intuir una categoría antes de conocer su expresión lingüística. A medida que avanza el trabajo, algunos de los hallazgos hechos ya inicialmente se comprenderán con más claridad, o se prescindirá de ellos.

La necesidad de saltar constantemente de un punto a otro pertenece a la esencia de la tarea emprendida. Porque a la investiga-

ción estilística no le interesa sólo observar cuáles son las fuerzas que buscan expresión, sino, al mismo tiempo, cómo la buscan; quiere conocer hasta dónde llega el poder de la lengua y de qué manera actúa.

Las posibilidades de error que se derivan del carácter intuitivo de la investigación estilística sólo pueden excluirse, o al menos limitarse, procediendo con la máxima precaución y seriedad durante el trabajo. Sobre todo, es necesario no pretender descubrir con desmasiada prisa la "unidad del estilo"; por ese camino fácilmente se llega a despreciar u omitir rasgos estilísticos o categorías que no concuerdan con las pesquisas realizadas.

Todo el que emprende una investigación estilística experimentará cómo al ir avanzando en su trabajo se va sintiendo invadir por la veneración y el entusiasmo, a medida que se le van descubriendo nuevos secretos de la lengua, al írsele mostrando, cada vez más impresionante, la capacidad creadora de la lengua, al manifestársele, cada vez más claramente, la colaboración de las diversas formas lingüísticas en el estilo y para el estilo. Pero ese entusiasmo, esa dedicación total a la obra, no debe quitarle la posibilidad de contemplarla a distancia, no debe anularle aquella firmeza en la mirada que permite descubrir los fallos estilísticos. Una "serenidad sagrada" será la mejor garantía del éxito de su empresa.

Capítulo X

LA ESTRUCTURA DEL GENERO

1. EL PROBLEMA

En la primera parte, al tratar de los conceptos *analíticos,* hemos aislado y explicado separadamente determinados fenómenos de la obra literaria. Lo hemos hecho plenamente convencidos de que tal procedimiento sólo podía ser provisional, puesto que no está de acuerdo con la naturaleza de las cosas. En la obra de arte viva no es posible el aislamiento de las distintas partes: todas las formas se trascienden siempre a sí mismas y actúan siempre conjuntamente. Incluso los conceptos *sintéticos,* de los cuales hemos hablado en la segunda parte, eran aún sólo unidades provisionales que se revelaban a la contemplación. Cada uno de estos estratos se trascendía también a sí mismo permanentemente; sobre todo, se demostraba desde el punto de vista del estilo cuán íntima es la cooperación de todas las fuerzas que participan en la construcción de la obra de arte literaria.

Pero la contemplación encontraba casi en cada capítulo determinantes cuya última fuente era aún incognoscible. Así, ya desde el principio, algunos motivos denunciaban una cualidad especial; unos pertenecían al cuento de hadas, otros al drama, etc. Continuamente surgían nombres como novela, novela corta, canción etc.: designaciones de estructuras determinadas por una ley de construcción inmanente y uniforme. Surgen así diversas cuestiones a las que tiene que dar respuesta este capítulo; por ejemplo: ¿qué se quiere decir al designar una obra literaria como canción, novela corta, etc.?; ¿cómo se manifiesta la esencia de la canción, de la

novela corta, y qué relación guardan con esto los fenómenos hasta aquí tratados, como ritmo, construcción, contenido, estilo?; ¿qué fenómenos o manifestaciones de esta especie existen y cómo se puede entender su existencia?

Tradicionalmente se designan como *géneros* estas manifestaciones (canción, novela corta, etc.). Pero con esto surgen ya las dificultades. Pues lo que tradicionalmente se designa como género es completamente heterogéneo. En un mismo género se incluye, por ejemplo, la novela, la novela epistolar, la novela dialogada, la novela picaresca, la novela histórica; la oda, la elegía, el soneto, la alborada; el auto, el vaudeville, la tragedia, la comedia, la tragedia griega, el melodrama; se habla, además, del género descriptivo, del género didáctico, del género epistolar, etc. Todas estas designaciones son designaciones de grupos; pero se conoce a primera vista que los principios de la formación de grupos son de especie absolutamente diversa. Ora son externo-formales y tendrían, por tanto, su lugar en los capítulos anteriores (soneto, forma epistolar, etc.); ora se refieren al contenido, de suerte que lo genérico así concebido no contiene en sí nada nuevo ni peculiar. Esto vale también para los casos en que los conceptos de época determinan la formación de los grupos. Esta vaciedad de la noción de género, que ya no significa nada propio, que sólo tiene el significado de "grupo", es el contraste extremo frente a aquella posición dogmática de las poéticas antiguas, que formulaban, para determinado número de géneros, reglas fijas, según las cuales debían orientarse poetas y críticos. Semejante actitud normativa se basaba en la creencia de que los géneros eran formas exigidas por la "naturaleza", y que los griegos habían realizado estas formas, estableciendo con ello los modelos válidos para siempre. Pope expresó así esta creencia:

> Learn hence for ancient rules a just esteem;
> To copy Nature is to copy them.
>
> (Aprende, pues, a estimar debidamente las reglas antiguas;
> Copiar la naturaleza es copiarlas a ellas.)

Y en Francia, el "último clásico", André Chénier, manifestaba:

La nature dicta vingt genres opposés,
D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés;
Nul genre, s'écartant de ses bornes prescrites,
N'aurait osé d'un autre envahir les limites.

Esta creencia de que los griegos habían realizado la naturaleza sobrevivió al "clasicismo". Así, A. W. Schlegel, en sus conferencias *über dramatische Kunst und Literatur*, dice: "Pero si queremos comprender en toda su pureza esos tres géneros (se refiere al lírico, épico y dramático, de los que derivan todos los "géneros secundarios"), hemos de volver a la forma que adoptaron entre los griegos. Donde con más comodidad se aplica la teoría es en la historia de la poesía griega: porque ésta es, por decirlo así, sistemática; para cada concepto independientemente derivado de la experiencia ofrece los correspondientes ejemplos en la forma más auténtica."

En el siglo XIX no faltaron pensadores que, con erudición portentosa y envidiable conocimiento de la literatura universal, desarrollaron y expusieron los géneros como sistema. Las dos mayores aportaciones en este terreno son, sin duda, la *Aesthetik* de Hegel, y la *Aesthetik* de F. Th. Vischer. A éstos podrían añadirse muchos nombres: en Inglaterra, por ejemplo, Matthew Arnold; en Francia, F. Brunetière, cuya teoría de los géneros es una filosofía de la historia de los géneros basada en la biología. Pero todos estos pensadores influyeron poco sobre la historia de la literatura. Pues ésta —siguiendo una orientación filológico-positivista o comprensivo-descriptiva— se limitó a tratar lo histórico-individual, para lo cual de nada podía servirle, y acaso le hubiera estorbado, un concepto más profundo de los géneros. Así se llegó a aquel vaciamiento de la noción de género.

Benedetto Croce fue quien afirmó con mayor calor la falta de sentido de toda división en géneros. También Karl Vossler y su escuela mostraron claramente su desconfianza. Lo que les movía no era sólo la vaciedad de las designaciones tradicionales; para los citados teóricos y para muchos otros, cada obra poética posee tan esencial singularidad, y lo poético es tan individual y uno en sí mismo, que toda subordinación a un grupo sólo puede apoyarse en exterioridades.

Pero la tajante negación de Croce ha actuado positivamente. Desde hace unos decenios, el problema de los géneros, problema milenario que podemos considerar como uno de los más antiguos de la ciencia de la literatura, ha pasado a ocupar el centro del interés científico. El *III Congrès international d'histoire littéraire*, celebrado en Lyon el año 1939, fue dedicado exclusivamente al problema de los géneros literarios. Las ponencias allí leídas revelan, por cierto, una abundancia casi perturbadora de concepciones dispares. Por lo demás, puede comprobarse que no asistieron al Congreso precisamente los investigadores que acaso han hecho las mayores aportaciones al estudio de los géneros. Así, pues, se debe al estado de la investigación el que las observaciones siguientes sean una introducción a una determinada especie de cuestiones, pensamientos y trabajo que parecen al autor el método más fecundo para tratar el problema que nos ocupa.

2. LA LÍRICA - LA ÉPICA - LA DRAMÁTICA Y LO LÍRICO - LO ÉPICO - LO DRAMÁTICO

Nuestro breve resumen de la historia del problema de los géneros ha demostrado que la palagra género se usa en sentidos diversos. Sobre todo, se emplea en dos áreas de acepción claramente separadas: unas veces se refiere a los tres grandes fenómenos: la *Lírica*, la *Épica* y la *Dramática;* otras expresa fenómenos determinados, como canción, himno, epopeya, novela, tragedia, comedia, etc., que parecen estar incluidos en aquellos tres planos.

En general, no ofrece duda la cuestión de si una obra pertenece a la Lírica, a la Épica o a la Dramática. La inclusión en el plano correspondiente está condicionada por la forma en que se presenta la obra de arte. Si se nos cuenta alguna cosa, estamos en el dominio de la Épica; si unas personas disfrazadas actúan en un escenario, nos encontramos en el de la Dramática, y cuando se siente una situación y es expresada por un "yo", en el de la Lírica.

Los títulos engañosos *(Divina Commedia, Comédie humaine, Comedia sentimental, A Winter's Tale)* no pueden aquí inducirnos a error, como tampoco el hecho de que dentro de las obras existan a veces partes que pertenecen a otro género: así, cuando en nove-

las y dramas encontramos canciones, cuando en un drama un mensajero cuenta un suceso, etc.

No es preciso que nos ocupemos aquí de este concepto del género según la forma externa de la presentación. Lo que en una obra queda determinado por ésta lo hemos expuesto en capítulos anteriores, sobre todo en el que trata de las formas de presentación. Pero las designaciones genéricas Lírica, Épica, Dramática, se usan también, evidentemente, en otro sentido.

Leemos una narración y olvidamos por completo que se nos cuenta algo; nos sentimos impresionados y vivimos el mundo de la narración de la misma manera que nos sucede en el drama: sentimos la narración dramáticamente y la calificamos de dramática. O bien, a la inversa, a pesar de la forma externa de su presentación, un drama nos produce la sensación de que no es dramático, sino tal vez épico. Así sucede muchas veces en la dramatización de una novela. Y también fuera de la literatura hablamos de cosas o sucesos líricos, épicos o dramáticos sin pretender expresarnos metafóricamente. Hemos presenciado en la calle una riña dramática, pensamos que un conocido nuestro ha vivido una novela, y en los *Intermezzi* de Brahms descubrimos una calidad lírica.

Con estos términos se designan diversas actitudes básicas. "Las nociones de lírico, épico, dramático, son nombres científico-literarios aplicados a posibilidades fundamentales de la existencia humana en general", dice E. Staiger en sus *Grundbegriffe*, en que ha esclarecido precisamente estos fenómenos. Es importante subrayar que, por parte de lo objetivo, que parece incorporar las actitudes básicas, se trata sin duda de un ser-formado desde dentro, pero no de formas en el sentido de estructuras acabadas. No necesito presenciar el principio y el fin de aquella riña en la calle para sentir su dramatismo, y para sentirme líricamente movido bastan algunos compases de un *Intermezzo*. (Críticos del siglo XVIII llegaron a afirmar que podían indicar, por un verso aislado, el género a que pertenecía la obra.) La terminología científica debiera atenerse al lenguaje vivo, que suele designar lo genérico en este sentido interno mediante los adjetivos *lírico, épico, dramático*, mientras que la designación basada en la forma de presentación suele hacerse bien mediante los sustantivos *Lírica, Épica, Dramática*. Por lo

demás, algunos investigadores, utilizando la terminología de Goethe, quieren designar lo lírico, lo épico y lo dramático no como "géneros", sino como "especies naturales" *(Naturarten)* de la poesía. Esta manera de proceder, defendida sobre todo por Karl Viëtor y que suprime parte de las confusiones reinantes, parece absolutamente justificada.

La triple división en lírico, épico y dramático es hoy generalmente aceptada por la ciencia de la literatura; lo *didáctico* suele ser considerado como un género especial, que queda fuera de la verdadera literatura, porque está ordenado a un fin, y no es, por consiguiente, literatura autónoma. Tal vez cause extrañeza saber que aquella triple división, y sobre todo el concepto de lo lírico en su sentido amplio, no logró imponerse hasta relativamente tarde. Irene Behrens ha demostrado que fue hacia 1700 cuando se estableció firmemente en Italia, pasando luego, en el siglo XVIII, a Alemania y extendiéndose desde aquí a Francia. En la antigüedad se reservaba el título de líricos a los nueve maestros: Alcmán, Alceo, Safo, Píndaro, etc., o, a lo sumo, se extendía a los poetas que seguían la métrica y el tono de aquellos maestros. Hoy sólo en la terminología francesa se observa aún cierta vacilación. Cuando van Tieghem, por ejemplo, en un estudio sobre *La question des genres littéraires* (Helicon I), dice: "...il existe une différence, non de dignité sans doute, mais d'espèce, entre l'ode et la chanson, résultat, d'abord, d'une différence d'aptitudes: tout bon chansonnier n'est pas bon poète lyrique, et réciproquement...", usa la palabra "lyrique" en un sentido sorprendentemente restringido. En general, la canción es considerada precisamente como la revelación más esencial de lo lírico (así, por ejemplo, E. Staiger). Pero también en Francia pueden oírse bastantes voces que se ajustan por completo a la terminología reinante en otros países.

La tripartición parece tan segura y tan de acuerdo con la realidad, que constantemente se han hecho tentativas para demostrar filosóficamente su necesidad, lo cual se justifica plenamente por su carácter supraliterario. Hegel y Vischer la derivaron, como tesis, antítesis y síntesis de la relación sujeto-objeto (subjetivo: Lírica; objetivo: Epica; subjetivo-objetivo: Dramática). Otros partieron de tres tipos de concepción del mundo o de las tres formas psicoló-

gicas de la vivencia, de lo vasomotor, lo imaginativo y lo motor; o de las tres potencias anímicas, el sentimiento, el pensamiento y la voluntad; o de tres tipos humanos, etc. Ya Jean Paul había indicado una fundamentación con ayuda de la concepción del tiempo: "La Epopeya representa el acontecimiento que se desarrolla desde el pasado; el Drama, la acción, que se extiende hacia el futuro; la Lírica, la sensación incluida en el presente" (§ 75 de la *Vorschule der Aesthetik).* Este pensamiento, que también fue tenido en cuenta por Vischer, ha sido profundizado en la actualidad por Emil Staiger.

Staiger, por lo demás, tiene en cuenta aún otro aspecto. Con razón considera como refuerzo el hecho de que el trío lírico, épico, dramático se pueda vincular directamente a los resultados alcanzados por la moderna filosofía del lenguaje. En sus *Grundbegriffe* se apoya en la *Philosophie der symbolischen Formen I: Die Sprache,* de Ernst Cassirer (Berlín, 1923). Cassirer menciona como grados del lenguaje las fases de la expresión sensorial, de la expresión contemplativa y de la expresión del pensamiento conceptual. Casi simultáneamente, H. Junker *(Festschrift für Streitberg,* 1924), apoyándose también en las investigaciones filosófico-lingüísticas, definía las tres funciones del lenguaje como *manifestación (Kundgabe), incitación o desencadenamiento (Forderung oder Auslösung)* y *comunicación o exposición (Mitteilung oder Darstellung).* Junker dio el esquema siguiente:

Leistung (función)	Richtung (dirección)	Person (persona)	Erlebnissphare (esfera de la vivencia)	Gruppen (grupos)
Kundgabe (manifestación)	expressiv (expresivo)	ich (yo)	emotional (emocional)	Stimmung, Gefühl (talante, sentimiento)
Auslösung (incitación)	impressiv (impresivo)	du (tú)	intentional (intencional)	Befehl, Wunsch (mandato, deseo)
				Frage, Zweifel (pregunta, duda)
				Streben (tendencia)
Darstellung (exposición)	faktiv (objetivo)	er, sie, es (él, ella, ello)	rational (racional)	Vorstellung (representación)
	demonstrativ (demostrativo)			Denken (pensamiento)

En este cuadro están también incluidos, como si dijéramos tácitamente, lo lírico, lo épico y lo dramático, que, según esto, tienen su origen en el fondo mismo del lenguaje, en su triple capacidad funcional.

Una exclamación en que se manifiesta dolor, júbilo, queja, representa, por consiguiente, el fenómeno primitivo de lo (lingüísticamente) lírico: en la interjección ¡ay! está, por decirlo así, la raíz de todo lo lírico. Del mismo modo, en una exclamación instigadora puede verse la célula embrionaria de lo dramático, y en el gesto indicador del ¡he ahí! (Voilà, Da!), la célula primaria de lo épico.

Pero el camino que conduce desde el fenómeno primitivo hasta la obra poética lírica, épica y dramática no avanza en línea recta. En primer lugar, ya en el paso de la interjección al discurso oracional se manifiesta que en la lengua están siempre presentes y vivas las tres funciones. En oraciones monorrémicas o de una sola palabra, como "¡Fuego!", se da la manifestación (del terror, por ejemplo), la exposición (está ardiendo) y la instigación (ayudad a apagarlo). Así se demuestra que, en contraste con la rígida y terminante clasificación según la forma de presentación, los fenómenos de lo lírico, épico y dramático, aquí implicados, no se excluyen mutuamente. Más importante aún es el hecho de que, al entrar en el dominio de la literatura, penetramos en un reino propio, al que, en realidad, sólo podemos llegar mediante un salto. La lengua poética está exenta de la finalidad y de la ordenación a la "realidad" propia del lenguaje cotidiano. La objetividad evocada por ella tiene un modo de ser peculiar, y la lengua presenta aquí conexiones especiales. Según esto, todas las nociones contenidas en el esquema de Junker sufren una transformación.

El poema lírico ya no es la manifestación de este hombre determinado en este determinado momento y en esta situación determinada, y quien lo lea como tal manifestación biográfica de su autor, no descubrirá su esencia. Por eso también todas las definiciones de lo lírico, épico y dramático derivadas de conceptos como sujeto-objeto, o bien de la "existencia", tropiezan con dificultades (como lo prueban, por ejemplo, las construcciones auxiliares que Vischer se ve obligado a establecer en su *Aesthetik*, al sentir viva-

mente las dificultades): y es que todos estos conceptos ya no funcionan bien en el reino de la poesía.

Recientemente se ha llegado a atacar incluso la designación de la Lírica como *subjetiva*. Y no sin razón, pues la noción de lo subjetivo atrae siempre la atención hacia el sujeto, quizá hacia el sujeto real del hablante, que, como tal, no pertenece de ningún modo a la obra lírica. Y, por último, aquel concepto oscurece el hecho de que tampoco en lo lírico falta objetividad, aunque sólo fuera porque la obra poética tiene que crear la situación desde la cual se manifiesta. Pero la objetividad, en lo lírico, no es sólo base para la manifestación subjetiva. No permanece rígidamente contrapuesta a la subjetividad: en lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenetran, y esto se lleva a cabo en la agitación de un estado de ánimo que es el que realmente se expresa a sí mismo. Lo anímico impregna la objetividad, y ésta se interioriza. La *interiorización* de todo lo objetivo en esta momentánea excitación es la esencia de lo lírico. Esto nos explica esa imprecisión de los contornos, ese relajamiento de las situaciones, esa falta de solidez en las frases, y por otra parte, la gran eficacia del verso, del sonido y del ritmo, características de todo lenguaje lírico frente al épico y dramático. El llevar a cabo la interiorización en la excitación es lo que constituye el proceso lírico.

Un pequeño ejemplo puede facilitar la comprensión de la esencia de lo lírico. No es difícil representarse una situación concreta de la vida corriente en que alguien diga a otro o se diga a sí mismo: "Sólo una vez se es joven". En realidad, esto no tiene nada de lírico. Es una de esas frases que se dicen y se oyen cientos de veces, en las que, de manera definitiva, se expresa como verdad una experiencia: se trata, pues, de un aforismo. Compárese ahora con esa frase la siguiente poesía:

Um tempo breve, urgente,
As rosas têm sòmente
Para ostentarem belas
O seu aroma e cor:
Para agradar com elas
Tem um só tempo amor.
(Bocage)

Nadie se extrañará al encontrar estos versos en una colección de poesías líricas: encajan perfectamente en ella. Y esto, desde luego, no sólo porque se trata de versos con rima. Versos rimados también los hay fuera de la lírica, incluso como proverbios, que son la forma más corriente de la sentencia. Por su parte, los versos citados no han dejado de ser una sentencia. También ellos expresan una verdad como resultado de la experiencia, también ellos tienen el laconismo, la precisión y la sólida estructura que caracterizan a la sentencia. Pero, al mismo tiempo, son líricos. Lo son porque, en ellos, la verdad de experiencia no sólo es conocida, sino también sentida; y esta sensación, ligada a un "aquí" y a un "ahora", es lo que se manifiesta. Vivimos en las palabras la caducidad de las rosas, de su perfume, de sus colores; como lectores, nos vemos subyugados y arrastrados dentro de la fusión de lo objetivo y de lo subjetivo en una sensación y tomamos parte en la interiorización.

Es fácil observar cómo consigue esto el lenguaje. Desde el comienzo, el complemento directo, um tempo, recibe una "carga" enfática procedente de su posición al principio del período, y también de los adjetivos, el segundo de los cuales implica una intensificación del primero en su contenido expresivo. Además, actúa de manera sugestiva el adverbio "sòmente", al final del verso y en rima, seguido de pausa. ¡Y qué interiorización y vivificación de las rosas resulta del adjetivo en función adverbial "belas", cuyo contenido expresivo queda intensificado de nuevo por su posición! Casi nos cuesta un esfuerzo apartarnos de las rosas para llegar a las relaciones abstractas que el carácter de sentencia imprime, sin embargo, al conjunto. Pues de eso es de lo que se trata en último término, en eso reside el carácter estructural de los versos. Pero incluso en este caso resultan claras las diferencias. La frase en prosa actuaba como una dovela sólidamente ajustada. Esta frase lírica deja en nosotros una nítida inquietud, a pesar de toda la claridad de los conceptos; sigue vibrando en nosotros aun después que el pensamiento en cuanto tal ha sido comprendido; la disposición sentimental se prolonga más allá del acto del conocimiento. (Constituye una revelación lingüística de esta sustancia lírica la

extraña transformación que se produce en las rosas: en la expresión "agradar com elas" las rosas significan, evidentemente, algo más que flores.)

3. ACTITUDES Y FORMAS DE LO LÍRICO

a) *Actitudes*

Hemos tratado del concepto de género en su primer sentido. Y se nos han presentado dos aspectos: hemos hablado de Lírica, Épica y Dramática en un sentido más exterior, en que la forma de presentación de la obra es decisiva para su encuadramiento. En sentido más interior hemos hablado de lo lírico, lo épico y lo dramático, y hemos indicado que los límites no son de ningún modo tan rígidos como en el primer caso. Como "formas naturales" de la poesía o actitudes fundamentales, lo lírico, lo épico y lo dramático se retrotraen a las tres funciones del lenguaje mismo.

Pero también hemos indicado que la palabra *género* se usa, además, en un sentido más restringido, pues construcciones como la canción, la novela, la tragedia, etc., se designan también como "géneros". Y ahora tenemos que contar con que sin duda nos encontraremos con estructuras cerradas, con formas. En algunos compases, en algunos versos, puede presentársenos lo lírico, pero una canción es algo que tenemos que comprender desde la primera a la última palabra, so pena de no entenderla como canción; si abandonamos el teatro durante un descanso, sin duda habremos tenido la vivencia de algo dramático, pero no de la tragedia. A todos estos problemas hemos de prestar atención ahora, sin salir, por el momento, del área de lo lírico y de la Lírica.

El lenguaje lírico es, como hemos visto, la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado. En el ejemplo en que hemos intentado mostrar la "lirización", la emoción y el estado anímico se hacían lenguaje, pero la fusión de lo objetivo y lo subjetivo sólo se lograba hasta cierto

punto. Es indudable que el sentimiento tenía allí la vivencia de una experiencia objetiva, y tampoco puede dudarse que la disposición emocional motivada por los versos daba el tono al conjunto y se comunicaba al lector. Pero el proceso objetivo no se modificaba en sí mismo; seguía siendo idéntico, independientemente de la vivencia, del yo; el sentido de los versos era, en último término, expresar precisamente la posición "objetiva" de aquel proceso. El yo, el yo poético o lírico, estaba frente a él, lo comprendía y lo expresaba.

De esta manera creemos haber conseguido una actitud básica especial dentro de lo lírico, que podemos encontrar constantemente. La designamos con el nombre de *enunciación lírica*. Una mirada retrospectiva a las tres funciones del lenguaje muestra que aquí —absolutamente dentro de lo lírico— existe en cierto modo una actitud épica: el yo está frente a un "ello", frente a un "ente", lo capta y lo expresa.

Si esta interpretación es justa, de aquí se derivan necesariamente otras dos, y sólo dos, actitudes líricas fundamentales. Una es más "dramática": aquí no permanecen separadas y frente a frente las esferas anímica y objetiva, sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un "tú". La manifestación lírica se realiza en la excitación de este influjo recíproco. Damos a este lenguaje el nombre de *apóstrofe lírico* (lyrisches Ansprechen).

La tercera actitud fundamental es la más auténticamente lírica. Aquí ya no hay ninguna objetividad frente al yo y actuando sobre él; aquí ambos se funden por completo; aquí es todo interioridad. La manifestación lírica es la simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica. A este lenguaje lo llamamos *lenguaje de la canción* (liedhaftes Sprechen).

Estas tres actitudes líricas fundamentales son las únicas que existen y pueden existir en el lenguaje. Toda la poesía lírica de todos los tiempos vive dentro de estas tres actitudes y vive de ellas. Con esto no quiere decirse que en un poema lírico determinado no haya intervenido más que una de ellas. Así los llamados *Himnos pseudohoméricos* sólo contienen pequeñas partes expresadas en

aquella actitud afectada por el encuentro a la que hemos dado el nombre de "apóstrofe lírico" (y que hoy es considerada como la esencia del himno). En su mayor parte se expresan en la actitud de la enunciación, e incluso se puede afirmar con razón que, en el fondo, son poemas épicos, a causa de su carácter descriptivo de la objetividad, de su actitud narrativa. La pluralidad de actitudes se manifiesta aún más claramente en los *Epinicios* de Píndaro. Destruida la antigua creencia en la fuerza embriagadora del lenguaje y en el vuelo sin trabas de la fantasía en lo relativo a la estructura, la investigación renunció durante cierto tiempo a buscar la unidad, impresionada por la plenitud y disparidad de las diversas partes. En realidad, las actitudes de la enumeración sentenciosa y de la entonación hímnica se encuentran en cada caso todavía múltiplemente matizadas.

Frente a esto, Werner Jaeger manifiesta en su *Paideia* (I, página 278): "Pero la obra de arte como un todo sigue siendo un problema urgente, y, precisamente en un poeta que con tanto rigor vincula su arte a una sola tarea ideal, está doblemente justificada la pregunta de si existe en sus himnos de victoria una unidad formal que trascienda la simple unidad del estilo." El propio Jaeger ve la unidad de la actitud en la alabanza de la *areté* que llena al vencedor, y la cuestión de la unidad ha preocupado vivamente desde entonces a los investigadores. Según esto, los *Epinicios* de Píndaro no son, como se podía esperar de tales poemas y como en realidad sucede con muchos procedentes también de la época griega, poemas en que un vencedor y una victoria se "enuncian" dignamente como tales, desde el punto de vista firme y seguro del yo que habla. Son más bien auténticos himnos, en que se canta a un poder superior. Al encontrarse con este poder (y no sólo se presenta aquí en la figura del vencedor), el yo parece erguirse lleno de lo numinoso, de suerte que ya no habla de acuerdo con la lógica, sino de una manera "oscura": basta comparar la clara concatenación lógica de aquel epigrama de Bocage con la célebre oscuridad pindárica para que se ponga de relieve la diferencia lingüística de las dos actitudes. En las discusiones sobre los *Epinicios* de Píndaro nos parece todavía significativo el hecho de que la investigación acentúe tan unánimemente la "unidad del estilo".

Esto quiere decir que el estilo caracterizado por la actitud hímnica comprende también las partes que en los *Epinicios* son "enunciativas" y llegan incluso a la concentración sentenciosa. El análisis del estilo prepara, pues, el conocimiento de aquella última unidad de la actitud que corresponde a la "obra de arte como un todo".

Con esto se conquistan al mismo tiempo bases para valoraciones críticas. Cuando entre la unidad del estilo y la unidad de la actitud surgen discrepancias inconciliables, la obra se torna frágil. Cuando es necesario, por ejemplo, expresar la verdad de una experiencia, y, por consiguiente, tomar como base la actitud de la enunciación sentenciosa, fallará la poesía, le faltará la unidad de la verdadera obra de arte, si la expresión adopta un tono completamente propio de la canción. (A nuestro juicio, la citada poesía de Bocage no logra plenamente el carácter de epigrama, porque los primeros versos pertenecen demasiado al género de la canción.) Del mismo modo, el Schiller joven caía con excesiva facilidad en el tono hímnico, incluso cuando éste no se ajustaba al sentido y a la medula de su poesía, mientras que los poetas de la Ilustración "enunciaban" incluso cuando querían "cantar" movidos por la "fusión", por el estado de ánimo.

Píndaro ha sido siempre la fuente perenne y fertilizadora de la poesía hímnica europea. Corresponde al historiador de la literatura mostrar esto en cada caso. La otra fuente es la poesía hímnica cristiana, que se inspira sobre todo en los salmos. (En un examen más minucioso, muchos de los llamados himnos se revelan como poesías "enunciadoras".)

Fácilmente se comprende que el *himno* es una singularización determinada dentro de la actitud básica general que hemos designado con el nombre de apóstrofe lírico. En el himno, el "tú" representa poderes superiores, divinos, a los cuales el yo eleva su canto emocionado. Si la emoción se intensifica hasta llegar al éxtasis, nos encontramos ante la caracterización especial del apóstrofe lírico que tradicionalmente se llama *ditirambo*. El hecho de que existan puntos de contacto entre el ditirambo y el drama griego, confirma lo adecuado de aquella tripartición de las actitudes líricas fundamentales que antes hemos admitido. El ditirambo per-

tenece a esa especie más "dramática", en que las tensiones entre un "tú" y el "yo" motivan la manifestación lírica. (La interna afinidad del ditirambo y el drama consiste, además, en que aquí se hace visible el fenómeno de la transformación, fenómeno fundamental de la Dramática.)

Como tercera singularización de esta actitud fundamental expresada en la historia de la Lírica, aparece la *oda*. Aquí no se identifica el "tú" con poderes superiores, numinosos, a los que sólo se puede hablar en una emoción honda y solemne. El tú está aquí, generalmente, más cerca del hablante, se hace accesible a la contemplación, se desarrolla en el encuentro, y la "alabanza" solemne no es ya la actitud que se requiere ante él. Todo el modo de hablar es más racional, más discreto; la objetividad es, en particular, de contornos más precisos y, en conjunto, más ordenada, más clara en cuanto a las relaciones; el yo se yergue más firme, es más tangible y, en cierto modo, más familiar que el vate de los auténticos himnos. En cuanto que se manifiesta también la realidad "inferior", en la oda se revela con la máxima claridad lo que, en el fondo, es válido para todo apóstrofe al tú: en el encuentro se establecen normas. El encuentro hace que se realice un examen y obliga a adoptar una actitud. (También en esto hay íntima correspondencia con lo dramático.) Así, pueden aparecer en la oda poderes superiores, pero en medio de una realidad más terrena; pueden desarrollar en ella su etos, pero no su misterio.

En la historia de la poesía ódica europea no han faltado invasiones estilísticas por parte de los himnos pindáricos (que, por lo demás, eran considerados como "odas"), pero siempre ha actuado el gran ejemplo de Horacio, que en muchos de sus poemas puede ser considerado como el realizador estilísticamente puro de la oda. Puede estudiarse la "actitud ódica" en un poema como el célebre *Odi profanum vulgus:* aquí puede verse cómo el poema —después del comienzo solemne y ya lleno de normas— se va desarrollando en la observación de la vida, de la intranquila vida de los poderosos de la tierra; cómo, luego, las noches desveladas del "impío" hacen surgir el contraste del modesto labriego, que puede dormir tranquilo; cómo la desaparición de éste, expuesta siempre en plenitud objetiva, suscita nuevamente la visión de la zona opuesta,

donde el "timor" y las "minae" definen la vida..., hasta que, a la vista de todos estos testimonios de una existencia llena de inquietudes, se fortalece la resolución de ser parco y modesto, y la vida en el valle de Sabina adquiere ahora su pleno sentido. La formulación de la resolución como pregunta: cur moliar... cur permutem...? es característica de la oda; expresa una vez más toda la emoción personal en que se ha desarrollado el encuentro con la objetividad dominada por las inquietudes; es expresión de la sustancia lírica.

La oda debe ser estudiada en esos poemas "puros". Entonces se comprenderá fácilmente que, así como en Píndaro el lenguaje hímnico se apoderaba también de partes heterogéneas del poema, también en Horacio el lenguaje ódico se impone poderosamente en otras ocasiones. Así, por ejemplo, en los versos a Diana, que podían haber llegado a ser un himno (III, 22); así en III, 12, donde el carácter interno de canción queda recubierto, o en el célebre poema final del libro tercero (III, 30): *Exegi monumentum...*, que por su actitud fundamental es una "enunciación", una profecía, y, sin embargo, se desarrolla en forma de oda.

Semejantes poemas, en que la actitud ódica se sobrepone a la actitud enunciadora, abundan en Horacio. Pero en tales casos no se puede hablar de quiebras: la relativa firmeza del yo que habla y la claridad racional del lenguaje permiten comprender cuán fácilmente se produce semejante vinculación.

Esto era tanto más fácil en III, 30, cuanto que aquí la verdad enunciada era en sí misma una cosa solemne, elevada: la divinidad del ser-poeta. Así como la actitud fundamental del apóstrofe lírico puede expresarse diversamente —según la naturaleza del tú al que se dirija—, así también se diversifica la enunciación. Si lo enunciado es de índole numinosa, entonces se produce la *anunciación*, y, naturalmente, el estilo tendrá mucho de común con el estilo elevado del himno.

Así como al lado del himno "divino" se encuentra la oda, "más humana", así al lado de la anunciación de un ser superior tenemos la simple enunciación de sentido. Nos referimos aquí al sentido inherente a determinados fenómenos "reales". En el epigrama de

Bocage hemos visto un ejemplo de semejante enunciación. Finalmente, la emoción que se torna expresión lingüística en un poema, puede provenir no de la verdad abstracta contenida en los fenómenos, sino de su existencia concreta. Entonces se produce una manera de hablar que podemos llamar *descripción*, término que nos recuerda el aspecto más "épico" de esta actitud lírica.

En el dominio del lenguaje de la canción no parece haber diversas expresiones de la actitud fundamental: la fusión de lo subjetivo y de lo objetivo, la automanifestación de un estado de ánimo sólo es posible, evidentemente, por encima de un nivel determinado, aunque ciertamente la expresión del júbilo tenga que ser más viva que la del lamento.

En el proceso de la canción no se desarrollan relaciones ni se establecen normas. Más bien se realiza aquí el proceso lírico en series sin subordinación ni estratificación, o acaso sea más acertado decir que se realiza en un movimiento circular. Todo gira y gravita en torno a aquel centro secreto del estado de ánimo. Por eso tampoco hay puntos cardinales lingüísticos (como el sueño tranquilo o desasosegado, o la ausencia de preocupaciones en Horacio), desde los cuales se puede penetrar en nuevas áreas y medirlas. Hay, en cambio, *palabras-clave* (key-notes), que no significan horizontalmente sino en profundidad, hacia el centro. Con frecuencia puede observarse cómo se repiten estas "palabras-clave", pero con un contenido cada vez mayor. Esta integración lírica la vimos en *La lune blanche*, de Verlaine (l'heure). Se encuentra también en el segundo "Nachtlied des Wanderers" de Goethe: cuando la palabra "Ruh" (paz) del segundo verso se repite al final, lo hace con un peso y una profundidad mucho más significativos, en una integración verdaderamente lírica:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

(Sobre todas las cumbres
reina la paz.
En toda la enramada
apenas sentirás
algún hálito leve.
No turban las aves del bosque la quietud.
Espera, muy en breve
tendrás paz también tú.)

b) *Forma interior*

Volvamos a la oda de Horacio *Odi profanum vulgus*... Ella debe ayudarnos a conocer y comprender un último estrato de la forma de la obra de arte. Supongamos que el poema hubiera sido transmitido sin las dos últimas estrofas, que contienen las dos preguntas. Sin duda seguiría siendo una oda; cada una de las palabras que lo componen nace de la actitud típica de la oda; y este su carácter no se vería afectado en lo más mínimo por la omisión citada. Sin embargo, inmediatamente se nota que al poema, privado de su actual terminación, le faltaría algo esencial. Y no sólo en cuanto a la plenitud objetiva y contenido ideológico —esto no sería decisivo—, sino también en cuanto a su redondez, a su remate, a su forma. Todo lo antecedente, todo el proceso lírico desarrollado tiende a terminar con estas preguntas, que contienen una decisión, la decisión de adoptar una determinada forma de vida en vista de las inquietudes de la existencia. La decisión representa una dovela indispensable, que es la que da consistencia a toda la construcción. Esto, dicho en términos generales, significa: en la obra de arte lírica actúan, como aspecto genérico, dos cosas conjuntamente: una actitud en que se habla —en nuestro caso la actitud ódica como expresión determinada del apóstrofe lírico— y una forma en que el discurso se redondea y llega a constituir una unidad y un todo: aquí podemos designar la forma como formulación de una decisión. Estamos ante el mismo caso de los giros y modismos: hay una manera de hablar y hay una forma en que el discurso vuelve sobre sí mismo y encuentra su remate como estructura. Aquí, por lo demás, se revela ya la íntima correspondencia

entre lenguaje y forma: la formulación de una decisión como forma requiere un encuentro entre el "tú" y el "yo", un desarrollo del tú y de las relaciones; la decisión es una forma interiormente ligada a la actitud ódica; por otra parte, la actitud ódica y el desarrollo de las tensiones conducen apremiantemente a un fin determinado. Casi se podría considerar el hablar en una actitud determinada como el agua madre, y la forma, como la estructura inmanente en que aquélla cristaliza. Sin duda la comparación es un tanto inadecuada, ya que produce la impresión de que sólo en la fórmula de la *decisión* puede una oda cobrar forma, cuando en realidad puede adquirirla de otras maneras. Así, en la oda III, 2, se lleva a cabo el desarrollo de la *admonición*. Por lo demás, fácilmente se conoce que la forma interior actúa de suyo sobre el lenguaje y crea *ademanes lingüísticos típicos* y propios: así las preguntas "cur", III, 1, son ademanes lingüísticos de la decisión.

Al descubrimiento de la forma contribuye esencialmente el estudio de la construcción. Sería una ayuda que la investigación hubiera determinado y esclarecido una serie de tales formas; pero el terreno está aquí menos cultivado que en el caso correspondiente de las formas elementales épicas. Hacemos algunas indicaciones que, naturalmente, sólo pueden tener carácter provisional. Como una forma interior hemos encontrado en el himno la *alabanza* de lo divino, de lo numinoso. Como *elogio* de una persona, de una ciudad, de un paisaje, etc., surge una forma semejante del lado de la enunciación, mientras que del lado del lenguaje de la canción, donde no hay nada con que enfrentarse, el júbilo (por ejemplo ante la felicidad del amor) sería la forma correspondiente. Al *lamento* en el dominio de la canción, por ejemplo al lamento de la despedida, tal como lo conocemos sobre todo por las canciones populares, correspondería del lado del apóstrofe la acusación contra alguien o el "desafío", incluso la "maldición" (Goethe, *Prometeo);* del lado de la enunciación se encontraría correlativamente la *lamentación,* por ejemplo por un muerto. (La lamentación revela el pasado y con él un mundo que está enfrente; al mismo tiempo, como es natural, el tono de canción del lamento la invade fácilmente: lo que hoy habitualmente se designa como *elegía* es, por cierto, una unión semejante de varios fenómenos líricos funda-

mentales. Formas claramente conciliables son también la *súplica*, la *oración*, la *consolación*. Se encuentran principalmente como formas del lenguaje de la canción. La separación en un yo y un tú es sólo provisional; las formas se realizan como expresión de un estado de ánimo.

En general, acaso pueda observarse que el lenguaje propio de la canción no tiende hacia una forma exterior con la misma fuerza que, por ejemplo, la oda, la cual en todo su desarrollo busca un redondeamiento. En la canción, como se ve, por ejemplo, en muchas de Brentano, puede no pasarse de una alineación o de un movimiento circular duraderos. Pero las canciones más perfectas, también entre las de Brentano, son, en definitiva, aquellas en que se llega a una unidad de conjunto. Por otra parte, todas las canciones de Goethe dan testimonio de cómo el lenguaje de la canción se realiza en una forma sólidamente trabada. La riqueza y el rango de las canciones de Goethe se deben, en parte, a la plenitud de las formas interiores, que están vinculadas del modo más íntimo a la actitud de la canción. Así, el primero de los *Nachtlieder des Wanderers* se realiza como oración. ("Der du von dem Himmel bist"), y el segundo, como consolación ("Über allen Gipfeln...").

Como forma de la enunciación aparece la *sentencia*, es decir, la expresión del auténtico contenido de un proceso determinado, individual. En la historia de la Lírica, esta forma se ha realizado como *epigrama*, en que la frase decisiva ocupa el lugar más destacado. Otras formas de la enunciación son la *proclamación*, o el conjuro, es decir, la enunciación mágica de la esencia de un ente. Como realización histórica del conjuro tenemos la *fórmula mágica* o *ensalmo*, uno de los tipos más antiguos. Un ejemplo poético de proclamación lo tenemos en *Nänie*, de Schiller. (Estamos, pues, de acuerdo con Beissner, que en las discusiones sobre la forma interior de este poema, rechaza el concebirlo como elegía [*Geschichte der deutschen Elegie*, pág. 148]. También podemos aceptar el término, usado por él, de "resonancias hímnicas" *(hymnische Klänge)*, pues ya hemos observado la afinidad estilística del himno y de la proclamación. Pero, en lo íntimo, este poema procede de la tensión desarrollada no en el encuentro con un ser numinoso, sino

en la segura presencia y en el saber. No es himno, sino proclamación.

Otras formas de enunciación son la *profecía*, como expresión de algo que ha de ser, y la *confesión*, que presupone o lleva consigo una proclamación, y ahora la expresa en su validez para el yo *(con-fiteor)*.

Una de las formas más frecuentes, que aparece del lado de la enunciación, nos es ya conocida por las consideraciones que hicimos sobre las formas que se presentan en la Épica: nos referimos al *cuadro*. Como poema, como cuadro lírico, está totalmente saturado y modelado por la emoción de que está lleno el yo que habla.

Parece superfluo enumerar las designaciones usuales de los llamados géneros líricos y contrastar su sentido. No se trata de comprender nombres y asirnos a definiciones. Importa, más bien conocer las fuerzas que actúan en el lenguaje lírico y entender la obra de arte como estructura formada por ellas. Como las tres únicas actitudes básicas que crean estructuras en la manifestación lírica hemos reconocido el apóstrofe lírico, el lenguaje de la canción y la enunciación lírica. *Apóstrofe, canción* y *sentencia* (en un sentido bastante amplio) son los tres géneros líricos. El apóstrofe y la sentencia se expresan en cada caso de manera especial, y en estas formas de expresión se integran en absoluto tanto lo "lírico" como la "actitud fundamental". Una oda, por ejemplo, no es primero oda, después apóstrofe y, finalmente, poema lírico, sino que en su carácter de oda ya están integradas la esencia del apóstrofe y del poema lírico. Mas, para la comprensión de una obra de arte individual desde el punto de vista general, hay que tener en cuenta, además de la actitud, también la forma interior, que está en íntima afinidad electiva con ella. Partiendo de aquí, de la actitud y de la forma interior, la interpretación de la obra comprende la función de todos los demás fenómenos lingüísticos tratados en los capítulos precedentes y considera su actuación conjunta. Cuando las actuaciones son inarmónicas, cuando las fuerzas son heterogéneas, es decir, de origen inconciliable, la obra es frágil de suyo. Así, en este punto se llega a normas fijas de valoración —de las quiebras estilísticas dentro del mismo estrato hemos tratado ya anteriormente.

Al fin de esta parte dedicada a la Lírica hemos de contestar aún a algunas preguntas que antes quedaron sin respuesta. Después de haber traspasado los límites señalados a la simple investigación del estilo, volvamos, una vez más, a los tres poemas de Mário de Sá-Carneiro, H. v. Hofmannsthal y Mallarmé.

c) *Actitud y forma en los tres poemas*

Comenzamos con la *Estátua falsa* de Mário de Sá-Carneiro. La investigación del estilo nos había llevado a plantearnos la pregunta de qué era realmente el poema como un todo, en qué consistía la unidad última de su estructura y qué significaba la unidad de esta estructura.

Ahora resulta fácil comprobar que, en cuanto a la actitud, nos hallamos ante la del lenguaje de la sentencia. El yo se enfrenta con una objetividad y la enuncia. El hecho de que esta objetividad sea aquí el propio yo no modifica nada en la actitud fundamental. En este poema, la tensión no se desarrolla en un encuentro: el análisis del estilo ha demostrado suficientemente que aquí se alinean frases completas, aisladas, y se expresan situaciones bien definidas como tales. (Si el análisis del estilo indica, a la vez, el tormentto del yo que habla, en esta excitación anímica se revela la sustancia lírica del poema.) Pero el análisis de la construcción ha demostrado también que no se trata de una alineación plana, sino de una intensificación que avanza hasta el fin. El poema no podría alargarse: con el último verso ha coronado ya su forma. Las cuatro enunciaciones alineadas en la estrofa final tienen, evidentemente, más profundidad que las anteriores, abarcan un conjunto, contienen un juicio, proclaman la esencia de lo objetivo. Tanto en el tono (anáforas expresivas) como en el contenido (céus, templo, deus, estátua —evidentemente, estatua de un dios) reside algo numinoso. Y, sin embargo, no es proclamada la salvación, la gracia, sino la falta de la verdadera santidad, la falsedad, incluso la perdición. La poesía es una antiproclamación, una *proclamación de la perdición.*

Desde el punto de vista de la historia de la literatura, queda aún por decir que esta última interpretación del contenido no se expresa en abstracto, sino mediante objetos, impropiamente, sim-

bólicamente; partiendo de aquí podría llegarse a la inclusión de Sá-Carneiro en el "simbolismo". Para ello están también abiertos los caminos tanto del contenido (interpretación del yo) como de la forma (proclamación).

Acerca de la forma de la proclamación de la perdición queremos hacer notar una relación que debe ser investigada de manera sistemática. Todos hemos experimentado en la Biblia la forma de la proclamación, o más exactamente aún: la interpretación del yo como proclamación de la salvación, y los poetas la han experimentado, seguramente, con más profundidad que otros, como hombres especialmente dotados del sentido de la lengua y de la forma (nos referimos aquí al aspecto morfológico, no al religioso). "Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque haya muerto, vivirá; y el que vive y cree en mí, no morirá ya nunca" —ésta es una de las imperecederas y ejemplares proclamaciones del yo en la Biblia, que todos llevamos dentro de nosotros.

No queremos afirmar que Mário de Sá-Carneiro haya creado su poema mirando conscientemente a esta u otra proclamación bíblica de la salvación (aunque tampoco haya que descartar por completo esta idea); pero la relación interna existe innegablemente. En la cultura europea, la Biblia proporciona para casi todas las formas líricas (proclamación, profecía, oración, etc.) los grandes modelos y ejemplos, que viven permanentemente en todos los que pertenecen a esta cultura. Hemos citado ya el testimonio de A. W. Schlegel sobre el carácter ejemplar, a fuer de original y sistemático, de la poesía griega —y aquí añadimos que, a nuestro juicio, junto a la poesía griega es necesario poner expresamente la Biblia—. (A la Biblia remite también el rasgo estilístico de la enumeración, tan llamativo en la estrofa final: éste es sin duda el resultado más importante del estudio de Leo Spitzer sobre la *enumeración.)*

Hemos comenzado con el poema de Mário de Sá-Carneiro porque el conocimiento de la actitud y de la forma es en él, sin duda, más fácil que en el poema de Hofmannsthal. Pero las consideraciones precedentes nos dan también ahora la respuesta para las cuestiones planteadas por estos versos y que no pudieron ser solucionadas por el análisis estilístico.

También aquí se habla en la actitud de la proclamación. La clara alineación de situaciones completas es la forma lingüística en que necesariamente se manifiesta este contenido, como también lo es el énfasis del lenguaje. También aquí la proclamación toca a lo numinoso, a "poderes cósmicos" imperantes, y así, la contención y la elevación del tono se manifiestan como las fuerzas modeladoras inmanentes en esta actitud. Es ahora cuando, por vez primera, se descubre algo de la unidad del estilo, antes casi inaccesible.

Pero no se trata sólo de la proclamación gradual. El examen de la composición demostró una unidad final: una primera parte servía de base para otra segunda, y el sonido, el ritmo, las formas lingüísticas y la construcción indicaban que la terminación era el pasaje más importante del poema. La forma interior es también aquí una proclamación, una *proclamación* del yo. En estos versos hay dos oraciones que expresan un juicio; una está al fin de la primera parte; la otra, al fin del poema. (Como en el caso de Sá-Carneiro, también aquí los juicios están como remate.) No pueden estar en otro sitio; son los ademanes lingüísticos en que se realiza la forma interior de la proclamación. Lo que el análisis estilístico no pudo sino comprobar, desde el punto de vista del género puede comprenderse en su necesidad interna. "Mein Teil ist..." —ésta es la expresión del juicio de la proclamación suprema: "Yo soy la resurrección..."—. Claro que en el poema de Hofmannsthal, la interpretación del yo no proclama ninguna salvación ni ninguna perdición. No se pasa de la proclamación de la razón de ser, y ésta es aún sumamente indecisa e indeterminada.

Ahora sería fácil determinar comparativamente la individualidad de ambos poemas con más exactitud y finura; a primera vista se impone la mayor rigidez, claridad y aspereza del sonido del poema portugués. La comparación puede ser muy fecunda, precisamente por ser tan grande la semejanza en la actitud y en la forma. En ambos poemas actúan las mismas fuerzas lingüísticas fundamentales.

Al estudiar la *Apparition*, de Mallarmé, el análisis del estilo quedó interrumpido por la comprobación de que los cuadros estaban relacionados unos con otros, y que en el proceso lírico se destacaba un cuadro primitivo común. Ahora es posible lograr

una comprensión más exacta. En primer lugar, resulta que también aquí se enuncia algo objetivo. También aquí encontramos al yo frente a los objetos. Estilísticamente, esta separación se manifiesta ya en el estrato temporal. Tampoco aquí se trata de una enunciación de sentido desnuda y abstracta, sino, con más fuerza aún que en Sá-Carneiro, de la enunciación de objetividad. Y también aquí se trata claramente de una objetividad impregnada de lo numinoso: séraphins, le jour béni, la fée; y martyriser, s'enivrer, avec du soleil aux cheveux, bouquets d'étoiles, crean vigorosamente tal atmósfera ya por su mismo significado.

También este poema se expresa en la actitud de la proclamación, o mejor, del conjuro. Esta actitud ya a los contemporáneos les llamó la atención como característica de Mallarmé; más aún: muchos simbolistas vieron en ella la aspiración íntima de su arte. K. Wais, en su libro sobre Mallarmé (pág. 372), usa expresiones como *Bannsprüche* (exorcismos), *Zauberformeln* (fórmulas mágicas), *Beschwörungen* (conjuros), y recuerda que Royère, Valéry, etc., dieron interpretaciones semejantes. Wais cita, sobre todo, el pasaje en que Stefan George, en su trabajo sobre Mallarmé, dice: "Pensemos en aquellos dichos y conjuros sin sentido, que se mantienen en el pueblo por la fe ciega en su fuerza saludable, y resuenan como gritos de espíritus y de dioses: pensemos en las viejas oraciones que nos consolaron sin que reflexionáramos sobre su contenido: en las canciones y rimas de tiempos sombríos, que no permiten una verdadera explicación, y, sin embargo, cuando las recitamos, pasan sobre nosotros grandes oleadas de gozo y de dolor, y resucitan pálidos recuerdos que, como hermanas doloridas, nos tienden las manos cariñosamente." (XVII, pág. 53).

El testimonio de este simbolista (al menos lo era en aquel tiempo) sobre otro simbolista confirma la interpretación de la actitud interior como conjuro. Lo que dice George sobre el efecto (grandes oleadas de gozo y de dolor...) llega, una vez más, hasta la sustancia lírica del simbolismo y también de este poema. En cambio, las expresiones "sin sentido", "sin una verdadera explicación", no nos parecen válidas para la interpretación de *Apparition*. Las consideraciones precedentes han descubierto el orden y la relación significativa de las cuatro situaciones plásticas y nos

han dejado en la noción de un cuadro primitivo como encarnación de sentido que en sí mismo no ha sido expresado. El conjunto se redondea, el poema adquiere su forma definitiva mediante el cuadro final del hada. Lo conjurado no tiene, ciertamente, un sentido fácilmente comprensible. Sigue siendo una imagen que ayuda al hablante a interpretar otras imágenes, y así, se trasciende a sí misma. Recordamos aquí nuevamente al viejo Alciato con sus grabados, que también indicaban siempre algo que estaba fuera de ellos y hacían el mundo más comprensible. También podemos hablar de "emblema" refiriéndonos a la forma interior de *Apparition*. En su parte más íntima, este poema es un *conjuro-emblema*. El historiador de la literatura tiene aquí una nueva clave para la comprensión del simbolismo: los conjuros-emblemas parecen típicos de la lírica de este movimiento.

4. ACTITUDES Y FORMAS DE LO ÉPICO

a) *Elementos estructurales del mundo épico*

La situación épica primitiva es la siguiente: un narrador cuenta a un auditorio algo que ha sucedido. El punto de vista del narrador se encuentra, por tanto, frente a lo que va a contarse; aquí no puede darse una fusión como en lo lírico. La expresión lingüística de lo épico es, evidentemente, el pretérito, que presenta lo que se narra como pasado, es decir, como inmutable, fijo. Del mismo punto de vista nacen las anticipaciones épicas. El narrador no expone poseído por el entusiasmo, sino movido por la alegría que le inspira la vistosa variedad del mundo, y con mayor o menor sosiego. Desde su punto de vista alejado contempla la plenitud del sector del mundo que allí se extiende: "La meta del poeta épico reside ya en cada punto de su movimiento; por eso no nos precipitamos impacientes hacia su fin, sino que nos demoramos con amor a cada paso." Estas palabras de Schiller a Goethe (21-IV-1797) sirven hoy a los teóricos como formulación de la *ley épica*. En el "demorarse con amor" reside la validez relativamente autónoma de los elementos parciales del mundo objetivo, que im-

plican incluso una tendencia morfológica. Los fragmentos son en la épica incomparablemente más independientes que en los géneros lírico y dramático. En la misma carta sacaba Schiller expresamente esta conclusión: "La independencia de sus partes constituye una característica primordial de la poesía épica."

Emil Staiger ha tratado de delimitar más exactamente "lo épico" como concepto fundamental de la Poética. Si nos acercamos a las formas del arte narrativo partiendo del concepto fundamental, lo primero que encontramos es un elemento común: en todas ellas, como ya hemos indicado al hablar de la situación épica primitiva, hay un narrador. ¿Quién es este narrador? La ciencia ha fijado su atención últimamente en esta pregunta, y por cierto le han movido a ello observaciones hechas sobre la novela moderna. Mientras que, dentro de las demás formas, la actitud del narrador es bastante uniforme (en la epopeya hemos hablado del "canto" como actitud apropiada), en la novela tal actitud presenta una variabilidad notable. Mientras que en el siglo XIX se prefería un narrador omnisciente, que lo viera todo, un narrador olímpico, por decirlo así, que conversara con el lector, se dirigiera a él y le diera explicaciones, desde hace varios decenios puede observarse que el narrador se retira cada vez más y evita aquel contacto. El grado extremo de esta tendencia se ha alcanzado en las novelas que se presentan como monólogo interior" de un personaje determinado, por ejemplo, el último capítulo del *Ulysses* de James Joyce, o la novela de J. P. Sartre titulada *La nausée*. Aquí, el narrador casi ha desaparecido, y deja la palabra a los personajes. En el fondo, ocurre lo mismo en la novela epistolar o en la escrita como diario, sólo que la forma moderna se desarrolla en un plano anterior al lenguaje e intenta expresar lo semipensado o semiconsciente. Se trata de representar la llamada "stream of consciousness" (según expresión del filósofo norteamericano William James), es decir, el constante surgir de afectos, sensaciones, pensamientos, desde el fondo del alma humana, y la reacción de ésta frente a las innumerables impresiones que en todo momento recibe.

Se ha intentado tipificar las posibles actitudes del narrador, y se ha llegado incluso a establecer una tipología de la novela desde

este punto de vista. El anglista Stanzel presenta tres tipos: 1.° La *novela autorial*, como se da, por ejemplo, en el *Tom Jones*, de Fielding: el narrador está dotado de omnisciencia olímpica. 2.° La *novela personal*, que puede estar representada por *The Ambassadors*, de Henry James: la narración se desarrolla desde la perspectiva de uno de los personajes de la novela. El narrador renuncia a su absoluto dominio y superioridad. 3.° La *novela en primera persona*, de la que puede verse un ejemplo en *Moby Dick*, de Melville, o, si se quiere más reciente, en *Felix Krull*, de Thomas Mann: aquí habla permanentemente un personaje de la novela.

La situación del narrador es un campo extraordinariamente fecundo para la investigación. Sin darse cuenta de ella, es imposible interpretar con acierto una novela cualquiera. En cambio, su comprensión facilita la de la historia de la novela a lo largo de los siglos. El estudio de la situación del narrador se extiende implícitamente a un campo más amplio, que sólo muy recientemente ha empezado también a ser cultivado por la investigación: el papel del lector. No se trata aquí del lector "real" de una novela —preguntar por él sería plantear una cuestión sociológica y, en cuanto tal, sin duda interesante—. Trátase del lector al que se dirige el narrador de la novela. Hugo von Hofmannsthal dijo una vez, refiriéndose a los prosistas: "Todos ellos escriben en contacto con un oyente ideal. Este oyente es, en cierto modo, el representante de la humanidad: crearlo al mismo tiempo que la obra y mantener vivo el sentimiento de su presencia es quizá lo más fino y lo más fuerte que puede producir la fuerza creadora del prosista." Hofmannsthal se refiere a toda clase de prosa, pero es fácil comprender que la estructuración del papel del lector tiene singular importancia para el arte narrativo, y en particular para la novela, que por tal camino puede conseguir efectos especiales. Con frecuencia se trasluce en las introducciones o prólogos algo de los contornos del papel del lector, que es asumido por nosotros, los lectores "reales" —proceso en que, por decirlo así, nos contemplamos a nosotros mismos—. Cuando Goethe, en su prólogo al *Werther*, dice: "No podréis rehusar vuestra admiración ni vuestro amor a su espíritu y carácter, ni vuestras lágrimas a su triste sino. Y tú, alma buena, que sientes el mismo impulso que él, saca con-

suelo de su sufrimiento y deja que este pequeño libro sea tu amigo...", bosqueja la figura del lector "ideal". Este ya no es un lector vinculado a un estrato social (como sucedía tan frecuentemente con los lectores de novelas más antiguas), sino un lector individual. Y lee con el "alma"; tiene que sentir precisamente el impulso como lo siente Werther, tiene que leer con el calor de un corazón sensible, tiene que poseer, como dijo una vez Goethe, un "corazón dignificado". El libro no ha sido escrito para quien no pueda leer así. En cambio, el autor se dirigirá más tarde a los lectores auténticos, y todo lo que dice está determinado por su estrecha relación con ellos.

Un pequeño ejemplo nos permitirá detallar más los resultados que puede dar la relación actualizada entre el lector y el narrador de la novela. Al principio de la novela de Huxley *Brave New World*, se habla de un edificio blanco y frío. Avanzamos con creciente ansiedad por sus pasillos y tropezamos al fin con el director. Este "tenía", nos informa el narrador, "mandíbulas poderosas y grandes dientes, bastante protraídos y apenas cubiertos, mientras callaba, por sus labios carnosos y notablemente abultados. ¿Edad? ¿Joven? ¿Treinta, cincuenta? ¿Cincuenta y cinco? Difícil calcularlo. Por lo demás, la cuestión no se planteaba, pues, en este año de la estabilidad, el 632 d. F., a nadie se le ocurría plantearla." ¿Quién pregunta aquí de pronto, interrumpiendo la descripción, por la edad del director? Evidentemente, el narrador. Y ¿por qué? Porque ve aflorar esta pregunta a nuestros labios, a los labios de los lectores. Porque sabe que, al sernos presentado un personaje, deseamos conocer su edad. Porque sabe que tal conocimiento forma parte de nuestro concepto de los hombres y de nuestra orientación en el mundo. No nos da ninguna respuesta definitiva. Pero, al mostrar que nos conoce y que conoce nuestra manera de pensar, promete acomodarse a ella y gana nuestra confianza. Por frío, por desalmado y angustioso que sea este mundo del año 632 después de Ford, vamos a prestarle nuestra atención. Pues nos lo va a contar uno que todavía sabe qué significa el sentimiento, y el alma, y la condición humana.

El polo opuesto del diálogo entre el narrador y el lector, característico de las novelas antiguas, se halla en el "monólogo inte-

rior" de las novelas modernas: aquí ha desaparecido todo contacto, más aún, parece como si el papel del lector hubiera sido anulado en cuanto principio constitutivo.

Siendo tan importante el conocimiento de la situación del narrador (y del papel del lector) para la interpretación de una novela y para la historia de esta forma narrativa, nos parece dudoso que pueda llegar al resultado que le atribuye Stanzel: establecer una tipología de la novela. En primer lugar, hay muchas novelas en las que puede observarse una mezcla permanente de situaciones narrativas. Así, en las de Knut Hamsun tan pronto se da la narración *autorial* como la *personal*, o bien nos encontramos con pasajes en que el narrador desaparece en el interior del personaje. Por otra parte, el planteamiento de la cuestión sólo abarca la perspectiva del narrador, es decir, sólo un complejo parcial de la forma novelística. Si queremos llegar a una tipología de las formas de la novela, tendremos que emprender otros caminos. Finalmente, ¿representan las diferentes situaciones del narrador algo tan definitivo que puedan servir de base para una tipología? Si penetramos hasta lo más hondo, ¿se diferencia tanto una novela con narrador olímpico de otra narrada por uno de los personajes, o bien una novela narrada en tercera persona de otra en que la persona usada por el narrador sea la primera? Nos preguntamos por el narrador en general, y otorgamos la preferencia a la novela que más variedad ofrece.

Gotfried Keller consideraba muy grande la diferencia entre las novelas de tercera y las de primera persona. Pensaba, incluso, que las de primera persona eran apoéticas, porque reducían la narración a las experiencias, vicisitudes y pensamientos de un personaje determinado. Después de refundir su novela *Der grüne Heinrich* —que en su primera redacción unas veces era narrada en tercera y otras en primera persona—, de suerte que el papel del narrador quedó totalmente encomendado al protagonista, escribió a un admirador de la nueva redacción. "Mi libro no puede tener la alta calidad que usted le atribuye, aunque sólo sea porque la forma autobiográfica es demasiado apoética y excluye la soberana pureza y objetividad del lenguaje poético incontaminado; y el hecho de

que esa forma... haya prevalecido es precisamente la prueba de que hay en la obra un defecto fundamental."

Hoy ya no es necesario demostrar la categoría artística de la segunda redacción. Hace mucho que ha sido reconocida por la historia. Y la historia de la novela muestra también que los novelistas posteriores a Keller renuncian cada vez más a la soberanía del narrador olímpico, e incluso consideran esta situación narrativa como anticuada, puramente convencional y carente de poesía. Pero ¿es cierto que en las novelas narradas en primera persona la narración se contrae a la estrecha perspectiva del personaje imaginado? Vamos a preguntarnos, en primer lugar, precisamente por el narrador de estas novelas, en las que tan clara parece ser la respuesta.

En la citada novela de Keller observamos algunos rasgos llamativos. El protagonista nos es presentado como un hombre necesariamente abocado al fracaso (en la primera redacción incluso sucumbía a una muerte prematura). Es un eterno diletante, que no sabe conservar ningún orden ni volver a encontrarlo; un hombre que, con una interioridad indudablemente rica, vive permanentemente al margen de la vida. Pero el narrador, que, sin embargo, es el mismo hombre y ahora cuenta la historia de su juventud desde la perspectiva de una vejez resignada, tiene un carácter totalmente distinto. Es un hombre que sabe, que contempla, que estructura. Basta leer una de las grandes descripciones de paisajes para ver cómo sabe percibir y expresar el permanente concierto de la Naturaleza, de la que el protagonista narrado no percibe más que el juego superficial de los colores. El narrador auténtico, ¿es realmente el mismo protagonista, simplemente situado a una distancia de algunos decenios? La misma cuestión podría plantearse a propósito del *Felix Krull* de Thomas Mann, y de todas las demás novelas narradas en primera persona. Pero sólo vamos a referirnos todavía al narrador de *Moby Dick*, de Melville, pues su estudio puede ser aquí especialmente fecundo.

"Que se me llame Ismael", dice la primera frase. Una extraña inquietud nos sobrecoge. ¿Es que, entonces, el narrador no es el Ismael de que nos habla? Las dudas, para el lector atento, se van haciendo cada vez más fuertes. Pues el protagonista de la narración, el tal Ismael, es un simple marino, un hombre primitivo.

El narrador, en cambio, es un hombre extraordinariamente cultivado, versado en ciencias naturales y en historia; ha leído a Rabelais, Locke y Kant, y cita las *conversaciones* de Goethe con Eckermann. Además, narra mucho más de lo que ha vivido. Nos informa de conversaciones sostenidas por otros en secreto, de las cuales nunca ha podido saber nada. En seguida vuelve a mezclarse con la tripulación, y no sabe más que lo que en tales momentos saben los demás marineros, como si ya no fuera el que mira hacia atrás. Luego vuelve a contarnos monólogos interiores y pensamientos íntimos del capitán, que nunca ha compartido. Sería completamente erróneo considerar estos cambios de perspectiva como fallos técnicos y explicarlos —se ha intentado hacerlo— como consecuencia de diversas concepciones y fases del trabajo del escritor. Melville publicó su obra en esta forma, y estaba en su pleno derecho. La mayor o menor identificación del narrador con el protagonista narrado es una cuestión de estilo en cada novela. Pero, en principio, puede afirmarse la prolongación en línea recta del personaje narrado. Hay en él algo más. Su figura de narrador como protagonista llegado a la vejez no es más que un papel. Pero ¿quién se oculta detrás? Sin duda el mismo personaje cuya proteica capacidad de transformación se ha manifestado en el desarrollo de la novela. Los límites entre la novela narrada en primera persona y la narrada en tercera comienzan a desaparecer. Podemos, pues, esperar una respuesta definitiva si interrogamos ahora al narrador de las novelas en tercera persona.

La cuestión está cargada de prejuicios. Para muchos lectores de novelas, el narrador es el autor. No comprenden que también el narrador es fruto de la ficción, que también él forma parte de la realidad poética que narra y que considera como su única realidad. (Para el narrador de *Werther*, el protagonista vivió como personaje real; por lo demás, también para el lector "ideal".) Otros lectores se dejan engañar por una aparente analogía con la vida diaria: el narrador de una novela es considerado como análogo a una persona que, por ejemplo, regresa de un viaje y cuenta sus experiencias. O bien comparan al narrador de la novela en primera persona con la figura de un abuelo que cuenta a sus hijos y nietos sucesos de su juventud. De aquí resultan normas y repre-

sentaciones falsas. Cuando el narrador (tanto de primera como de tercera persona) narra cosas sucedidas hace mucho, lo hace con una extraña fuerza de representación: es como si ahora, en el momento de narrar, estuviera viviendo lo que narra. Un diálogo narrado como suceso de la juventud nunca debe ser considerado por el lector como vaga reconstrucción en la vejez: así fue pronunciada entonces cada palabra, y así debe ser leída ahora (por lo demás, todos lo hacemos así). La norma psicológica de una "buena" memoria es aquí inaplicable: el narrador no puede, en absoluto, someterse a las normas de un hombre terrenal.

Sucede también, en efecto, que el narrador vive simultáneamente en dos órdenes temporales (precisamente porque no está ligado fuertemente a ninguno). En las más recientes discusiones sobre los problemas del arte narrativo tiene importancia un tipo de frase que puede ejemplificarse así: "el tren salió mañana...". Es una frase disparatada, que, por lo demás, sólo es posible en el arte de la narración. Sin duda podemos decir en la vida diaria: "quería salir mañana en el tren". También aquí tenemos un tiempo pasado junto a un adverbio que indica futuro. Pero aquí sólo se trata de un orden temporal. El hablante se sitúa en el presente, en el punto cero del sistema. Pensando desde aquí, el tren sale mañana y el deseo del viajero queda en el pasado: el narrador ha conocido anteriormente este deseo. El tiempo pasado del verbo y el adverbio con significación de futuro se refieren a cosas distintas. Pero en el pequeño ejemplo anterior se produce el disparate de que un mismo proceso, la salida del tren, se expresa en el mismo instante, en la misma frase, en dos palabras consecutivas, como cosa pasada y, al mismo tiempo, futura: "salió mañana". El hablante vive simultáneamente en dos órdenes temporales: en el de sus personajes, en el que la salida del tren se ve como cosa futura, y, al mismo tiempo, en un punto mucho más avanzado, el de su presente narrativo, desde el cual todo se ve como pasado. Desde el punto de vista de la vida diaria, esto resulta incomprensible. No se puede llegar aquí por ningún camino, sino que es preciso dar un salto hasta el reino del arte, que tiene sus propios órdenes. Tenemos que renunciar definitivamente a equiparar al narrador de la novela con los narradores corrientes.

Con esto se despierta de nuevo nuestra admiración frente al hecho de que el narrador sea o pueda ser omnisciente. Ninguno de nosotros puede leer en el corazón de otro. De su manera de pensar y sentir sólo tenemos un conocimiento muy inseguro, a través de sus palabras, gestos y actitudes, es decir, un conocimiento indirecto. El narrador puede lo que está reservado a Dios y a los dioses. Incluso el lector más apasionado por la psicología concederá que lee y debe leer las siguientes palabras de una novela: "Se horrorizó interiormente, pero no dejó que se le notara ni entonces ni más tarde" como manifestación auténtica, y no como adivinación o conjetura.

Pero ¿quién es, en definitiva, el narrador de una novela, ora se oculte tras la máscara de un narrador personal —como era tan frecuente en la novela del siglo XVIII—, ora permanezca en la sombra —como tantas veces ocurre en la novela contemporánea—? Hemos tenido que rechazar la analogía con el narrador de la vida diaria. En su lugar, se nos ha impuesto otra: la que equipara al narrador con los dioses omniscientes y omnipresentes. El narrador de la novela... no es el autor, pero tampoco la figura imaginada que, con frecuencia, nos sale al paso tan familiarmente. Detrás de este disfraz está la novela, que se narra a sí misma, está el espíritu de esta novela, el omnisciente y omnipresente espíritu de este mundo artístico. Es preciso aceptar la paradoja: el autor crea el mundo de su novela; pero también este mundo se crea a sí mismo a través de él, le transforma en sí mismo, le obliga a entrar en el juego de las transformaciones, para manifestarse mediante él. Con esta perspectiva conseguimos al mismo tiempo un criterio frente a la exigencia muchas veces planteada en el siglo XX, como si ya no fuera lícito a los novelistas contemplar y conocer por dentro el mundo que describen, como si su misión fuera simplemente copiar la realidad con la mayor fidelidad posible. El novelista es creador de mundos. No pretendemos volver a la cómoda omnisciencia del narrador decimonónico ni a su familiaridad con el lector "amigo". Esta es una forma histórica del estilo narrativo. Pero, con la primera palabra que escribe el novelista, crea ya un mundo, que, al mismo tiempo, se crea a sí mismo a través de él. Las más exactas descripciones de procesos técnicos, de situaciones

sociales o de mociones internas nunca son reproducciones, sino siempre creaciones.

Una vez estudiado el problema del narrador, volvemos a las cuestiones relacionadas con las formas en la épica. Ni el contenido ni la narración nos sirven como punto de partida para establecer una teoría completa de las formas. Ambos puntos de vista abarcan sólo pormenores del complejo morfológico. Necesitamos un método que considere la forma en cuanto tal, es decir, que piense morfológicamente. Para ello tenemos que arrancar desde más lejos.

En un libro básico para el estudio morfológico, A. Jolles ha determinado las *formas simples* que quedan aún por debajo de "la literatura". Es la propia lengua la que, guiada por un "impulso espiritual", se apodera aquí de una fracción del mundo y la condensa en una forma. Para Jolles existen las siguientes formas: *hagiografía* (Legende), *leyenda* (Sage), *mito* (Mythe), *enigma* (Rätsel), *sentencia* (Spruch), *caso* (Kasus), *acontecimiento memorable* (Memorabile), *cuento de hadas* (Märchen), *chiste* (Witz). Donde más fácilmente puede reconocerse la presencia de una forma auténtica es quizá en el chiste. Hay personas incapaces de contar un chiste; no consiguen darle la debida "punta", se pierden en cosas accesorias y que no vienen "al caso"; no logran mantener la tensión hasta el fin; en una palabra, son incapaces de realizar la forma que el chiste en cuanto tal requiere.

En la "Literatura", estas formaciones suelen surgir en un momento en que no son hechas por la propia lengua, sino realizadas conscientemente por un determinado narrador (Jolles dice: en que son "referidas", *bezogen*). Los narradores de una colección de hagiografías, de una colección de cuentos de hadas o de chistes, son figuras que pertenecen a la historia de la literatura (Perrault, hermanos Grimm, etc.). El creador, el narrador, es *conditio sine qua non* de toda literatura épica.

No sería absurdo intentar una articulación de lo épico partiendo de los *modos de narrar*. Muchos términos técnicos de la ciencia literaria, como novela cómica, epopeya cómica, novela lírica, etc., parecen sugerir esto. Sería superfluo extendernos más sobre el poder de la actitud narrativa para la constitución de una narración

literaria. Por otra parte, es evidente que las actitudes narrativas han de ser más diferenciadas en prosa que en la narración en verso, a lo cual contribuye el verso con su etos unitario. Uno de los campos de observación más interesante a este respecto es la novela inglesa del siglo XVIII, en la que Richardson, Fielding, Smollet, Goldsmith, Sterne, etc., experimentan siempre nuevas actitudes. Fielding y Sterne son, tal vez, los que con más fuerza se manifiestan; en Sterne, la gran narración está constituida preponderantemente por la actitud narrativa. (Aquí se ejercía sobre ellos un evidente influjo del primer gran novelista europeo; es revelador el subtítulo que Fielding puso a su novela *Joseph Andrews:* "escrita a imitación de la manera de Cervantes".) Pero, aun cuando se consiguiera llegar a una tipología de las actitudes narrativas, no se ganaría mucho con ello para una teoría de los géneros épicos. Porque la épica es patentizadora de mundo. En la lírica, el mundo se fundía en la emoción: las actitudes en que se realizaba la manifestación eran decisivas para el carácter genérico. En la épica, la narración sirve para crear mundo. Se adapta ella misma al modo de ser del mundo que va a ser narrado: sólo el problema morfológico de cómo está constituido este mundo puede orientar la cuestión de los géneros posibles.

Como estructuras morfológicas se nos habían revelado las formas simples. Pues bien: fácilmente puede comprobarse que muchas narraciones de grandes dimensiones esconden en sí una forma simple. Si en los últimos decenios muchas novelas se clasifican como leyendas, esto indica que (pasando por las sagas islandesas) el núcleo central está formado por una leyenda. Por lo demás, se ha afirmado que una leyenda es la auténtica célula germinal de la forma larga de la epopeya. Y si con A. Jolles entendemos por cuento de hadas una forma que abarca el mundo como "un acontecimiento en el sentido de la moral ingenua", es decir, como un acontecimiento que se desarrolla "como, a nuestro juicio, debiera desarrollarse todo en el mundo", resulta evidente que muchas novelas, y también algunos dramas, tienen como núcleo un cuento de hadas. (Y otros, la antítesis de un cuento de hadas, en cuanto que todo sucede precisamente como no debiera.)

Pero, ¿cómo es posible el desarrollo hasta la *forma "larga"*? Una novela, una epopeya, son, fundamentalmente, algo diferente de una colección de historias homogéneas. El *Pitaval*, *Las Mil y Una Noches*, los *Cuentos* de los hermanos Grimm, incluso el *Till Eulenspiegel*, en el que ya se da, sin embargo, el hilo rojo de una misma estructura, no son formas largas, aunque su amplitud sea mayor que la de muchas que lo son realmente.

Una forma larga vive de otras fuerzas. En una forma épica larga se narra un mundo, un mundo rico, abigarrado. ¿Cómo puede llegar a existir este mundo? Si conseguimos captar las fuerzas creadoras, podemos tener la esperanza de llegar, por este camino, a una estructuración que reside en las cosas mismas.

Hay tres elementos creadores de mundo y que representan por ello los elementos estructurales de las formas épicas: *personaje*, *espacio* y *acontecimiento*. Los tres elementos pueden participar en la creación de mundo en proporciones diversas. Trataremos de esto más adelante. Ahora observemos cada elemento estructural por separado. En primer lugar, el *personaje*.

Bajo una forma larga puede ocultarse una forma simple. Es bien conocida, por ejemplo, la forma simple del enigma. Pero también es conocida la forma larga que puede desarrollarse partiendo de aquélla: la novela policíaca. En ella, un crimen se presenta como enigma y el criminal se oculta enigmáticamente a los perseguidores. El contenido de esta forma es más que una simple prueba de agudeza. Los historiadores de la cultura nos enseñan que se convierte en enigma lo que es secreto para un grupo, y que la solución del enigma significa igualación de derechos y, por tanto, inclusión en el grupo. Así, en los exámenes actuales, es evidente que el candidato prueba, resolviendo los enigmas propuestos, su igualdad de derechos y que está en condiciones de entrar en un determinado grupo cultural. En la novela policíaca, un crimen adquiere carácter enigmático; si se logra solucionar el enigma, con ello se descubre el secreto del mundo criminal, se destruye su existencia aislada y se suprime un temible foco de peligros. Mientras no se pasa del simple relato de la solución de un enigma semejante, no surge ningún problema. Cuando el narrador se hace cla-

ramente visible como tal, estas narraciones pueden pertenecer a la literatura.

La narración larga llamada "novela policíaca" se desarrolla, en primer lugar, a base de la ampliación de los acontecimientos que constituyen el argumento. Pero ahora prescindiremos de esto. Porque el hecho de haber llegado a la novela policíaca se debe a otra fuerza. Ya E. A. Poe había introducido al detective como medio técnico para la solución del enigma. Fue idea genial de Conan Doyle convertirlo en "personaje". Como personaje, Sherlock Holmes era más que el solucionador de un caso especial: tenía existencia propia, continuaba viviendo visiblemente después de haber descubierto el caso; no era sólo el principio personificado del solucionador de enigmas, sino que, por haber sido concebido por su creador como detective aficionado, adquiría calidades e impulsos épicos capaces de convertir en triunfo personal el triunfo de la solución del enigma: Sherlock Holmes se transformó en una especie de protagonista. (El protagonista es el personaje literario más perceptible.)

Eulenspiegel no tiene aún la plenitud de un personaje auténtico. Puede, sin duda, observarse en él lo que, por lo demás, puede observarse frecuentemente: que hay una tendencia a atribuir chistes, bromas, etc., a un personaje. Incluso en un plano anterior a la literatura, existe cierta tendencia a la invención de personajes. A Eulenspiegel no le ha hecho aún personaje completo el narrador del libro popular; no pasa de ser personificación de un principio. En el libro de Fausto, el proceso ha avanzado ya mucho más; pero tampoco se ha logrado aún del todo. Fausto sigue siendo el principio de las artes mágicas (o bien el portador de vivencias de viajes); sólo auténticos poetas le han liberado de su "principio" y le han convertido en personaje.

La subida hasta el personaje es también posible desde la lírica: basta para ello que la poesía no se cierre sólo como manifestación, sino que estructure al hablante como personaje determinado. Así, por ejemplo, Milton está a punto de constituir como personajes, mediante lenguaje lírico, al "Allegro" y al "Penseroso", y Goethe, la figura de Prometeo como encarnación del retador. La literatura puede, por último, aprovechar continuamente el material suminis-

trado por descripciones de tipos psicológicos o sociales. Nunca se podrá sobrestimar lo que significaron para la elaboración de personajes literarios Teofrasto, John Earle *(Microcosmographia*, 1628), La Bruyère *(Les Caractères*, 1688), etc., con sus esbozos de "personajes". Esto se aplica, en primer lugar, a la novela, pero también al drama, que necesita igualmente los personajes.

En la narración larga, el personaje es siempre un elemento estructural entre otros. Pero hay formas cortas en que el personaje sólo parece determinar la estructura, en que la estructura es un personaje (determinado).

Hemos señalado como otro elemento de la estructura el *acontecimiento*. Nuevamente podemos preguntar si no hay formas cortas determinadas exclusivamente por el acontecimiento, de suerte que pueda observarse en ellas cómo la sustancia "acontecimiento" va cobrando forma. Tales formas cortas existen realmente. Una de ellas abarca el acontecimiento sólo en su punto culminante y, por cierto, en la forma de encuentro. La importancia que necesariamente ha de tener el encuentro para poder contarse poéticamente reside en su carácter decisivo y terminante: es un encuentro fatal. La forma en que un suceso es abarcado y narrado como encuentro fatal se llama *balada*. Bajo la impresión del desastre, de la ruina, en una palabra, de la altura de la caída, la narración se hace fácilmente impresionante y homogénea en cuanto a la disposición íntima. No es raro que se produzca una ligera desviación, de suerte que la disposición anímica se convierta en la verdadera sustancia que se expresa, no siendo el suceso del encuentro más que el motivo. La investigación que se hace desde el punto de vista del género debe estar atenta a esta transustanciación: su posibilidad reside en la esencia misma de las cosas, y las delimitaciones teóricas rigurosas serían tan desatinadas como la precipitada condena de esas formas tachándolas de "impuras". Lo que importa es que conozcan los puntos de orientación en el campo literario, las formas "puras"; entonces la abundancia de los fenómenos de transición se hará fácilmente visible y comprensible.

La transición de la balada a la poesía lírica se realiza ya, por ejemplo, en la *Barca Bela* de Garret, en que se habla desde la preocupación causada por la previsión del encuentro con la Sirena,

mientras que en la *Loreley* de Heine se habla desde la disposición melancólica que produce la visión retrospectiva del encuentro. El *Waldgespräch* y *Der stille Grund*, de Eichendorff, están exactamente en la frontera entre la balada y la poesía lírica.

Pero la verdadera balada es la presentación de un encuentro. No todas las poesías del *Romanceiro* de Garret son baladas; una auténtica es, por ejemplo, "O Caçador". Después de una introducción de 16 versos, que ya conduce al encuentro, sigue el punto culminante: el diálogo. El diálogo, como sugestiva forma lingüística del contraste, es típico de la balada en su punto culminante. En nuestro caso posee en absoluto la tonalidad épica, ya en la introducción:

> All falou a donzela
> Já vereis o que dizia...

La escena termina con el relato:

> Ela ficou no seu ramo,
> ele foi-se a ter co'a tia...

El final del suceso es de auténtica balada: el caballero encuentra a la mañana siguiente el cortejo con la doncella, ya libertada, y reconoce entonces lo que ha perdido. Es característico que la traducción inglesa, reproducida por Garret (de Lockhart, *Anc. Span. Ballads*, Londres, 1851), intensifique aún el carácter de balada. En las versiones portuguesas y españolas sólo se dice del caballero:

> Vio tanta caballería
> Levavam n'a linda infanta...

En cambio, Lockhart (merced a sus conocimientos sobre la balada) consigue reforzar el carácter del encuentro:

> Fair in the midst rode she, but never word she said.
> Though on the green he knelt, no look on him she cast.

Otra forma capta un acontecimiento primariamente como un suceso "real" y único, es decir, exactamente fijado en cuanto al

lugar y al tiempo. Por otra parte, lo trata como suceso casual, es decir, no como la directa realización de una intención, sino precisamente como incidencia repentina, inesperada, que se cruza con las intenciones. Por todas partes hay ciertos puntos extraños, que misteriosamente se relacionan entre sí, hasta que el suceso casual, en su punto culminante, determina de nuevo el destino. Esta forma que, como muestra la historia de la literatura, es realizada constantemente como tal (aquí corresponde a Boccaccio, con su *Decamerone*, el papel de gran modelo e incitador), se llama *novela corta*. El nombre indica de suyo el carácter de narración y no una estructura. La falta de firmeza de este nombre se manifiesta todavía hoy en el hecho de que en inglés y español *(novel, novela)* significa un fenómeno diverso que en italiano, francés y alemán *(novella, nouvelle, Novelle)*. En una etapa más remota la designación comprendía aún otras formas, como el cuento de hadas; tampoco las narraciones del *Decamerón* pertenecen todas a la novela corta.

Pero todo esto no puede oscurecer el hecho de que existe una forma que, cuando se realiza como novela corta, es la estructuración especial de un acontecimiento en aquel sentido. Esta estructura de suceso casual-acontecimiento actúa hasta en ademanes lingüísticos típicos. Giros como: sucedió que..., ocurrió que..., apenas había sucedido esto... cuando, súbitamente... no faltarán en ninguna novela corta. Los personajes no pueden tener aquí valor propio; son, simplemente, parte de la estructura del acontecimiento. Tampoco queda lugar para grandes descripciones y episodios e imágenes del mundo. En el fondo, la novela corta no es puramente épica, no se detiene gustosa a cada paso, sino que, con su concentración en el suceso y su tensión temporal se aproxima a lo dramático. Con esto queda también limitado el papel del narrador. No puede hacer largas digresiones, tiene que narrar objetivamente, y, por su tono, se le nota impresionado por lo inquietante del mundo que la novela corta abarca y estructura.

El hecho de que las descripciones demasiado largas o autónomas no estén en armonía con el espíritu de la novela corta ni con su manera de ver el mundo nos lleva al tercer elemento estructural. La tercera sustancia épica es el sector del mundo o *espacio*.

Nuevamente planteamos la cuestión de si no habrá formas cortas que sólo existan como plasmaciones de esta sustancia, de suerte que en ellas pueda estudiarse la esencia del "espacio". No es preciso que falten los personajes y el acontecimiento; por "espacio" no debe entenderse, por ejemplo, el simple paisaje. Pero están totalmente determinados por el espacio, tienen su significado como expresión del espacio. En una forma corta, el espacio se concebiría como sector peculiar, cerrado. Resultaría así un cuadro. "Cuadro", o más bien "cuadrito" se dice en griego "eidyllion", y el *idilio* es la forma poéticamente realizada que podríamos esperar. Teócrito y Virgilio son los maestros clásicos del idilio; es cierto que hoy la palabra "idilio" nos sugiere más bien la plasmación que le dio el sentimental siglo XVIII. Surge el ámbito de un espacio apacible, ingenuo, estilizado, en que los hombres (pastores), los animales (ovejas principalmente), las plantas, el agua y las estrellas son conformados por el espacio, tienen un valor local homogéneo. Gessner, como representante del sentimentalismo, convirtió muchas veces el idilio en cuadro lírico, mientras que el pintor Müller, Voss y otros trataron de presentarlo de nuevo en forma más épica y "realista". Las obras poéticas de un Byron o de una Annette von Droste-Hülshoff muestran que también es posible, poéticamente, una versión del espacio diversa de la ingenua y apacible del siglo XVIII.

b) *La epopeya*

Personaje, acontecimiento y espacio son las tres sustancias con que se construye el mundo épico. Cómo puede esto realizarse, nos lo explicará la investigación de la estructura de las obras en que se ha construido un mundo épico.

Vamos a considerar brevemente la obra en que el mundo ha sido estructurado de una manera más total, la obra que, tanto para la historia de la poesía como para la teoría, ha demostrado ser el gran modelo: la *Ilíada*. La investigación moderna nos ha enseñado nuevamente a ver la unidad y la totalidad de esta obra, después de haber estado turbada largo tiempo la mirada por una teoría inadecuada sobre su origen. Se ha demostrado que la dirección estructural corresponde a un acontecimiento, un acontecimien-

to plasmado en determinado sentido. El acontecimiento que rige la estructura es la cólera de Aquiles, desde su causa hasta el restablecimiento de la honra del héroe, y la venganza de la muerte de Patroclo, víctima involuntaria de aquella cólera. Este acontecimiento permite que cobren vida los personajes, y, con la ayuda de motivos que desvían y retardan la acción, hace también posible que se abra un vasto mundo, como conviene a una obra épica. A través del acontecimiento, la obra adquiere principio, medio y fin, totalidad y redondeamiento.

La *Ilíada* representa un género. Su esencia consiste en que se da estructura a un mundo total y en que se hace posible esta estructuración a partir de un acontecimiento conformado como estrato portador de sustancia. No nos atrevemos a darle de un modo absoluto el nombre de "epopeya", porque entonces sería necesario buscar nuevos nombres para las narraciones del mundo total, que son posibles a partir del personaje o del espacio conformados como estratos portadores de sustancia. Según el uso corriente, el término "epopeya" parece aplicarse, en general, a las narraciones del mundo total, incluyendo en este concepto el tono elevado y la forma externa del verso.

Hay, efectivamente, al lado de la "epopeya de acontecimiento", es decir, el género representado por la *Ilíada*, una "epopeya de personajes": junto a la *Ilíada* tenemos la *Odisea*. El lector moderno debe guardarse de considerar a Ulises demasiado como esposo, padre y terrateniente. A quien, después de mucho tiempo, vuelve a leer la *Odisea*, le sorprenderá ver qué poco se corresponde con la verdadera obra la idea más o menos clara que tenía de ella. Sobre todo, los primeros cantos, en que Ulises ni siquiera aparece, reciben nueva luz. Para el regreso de Ulises no significan nada; el viaje de Telémaco no se vincula en modo alguno a este regreso. Tampoco significan apenas nada para la finalidad inmediata que liga a Telémaco con su viaje. A su regreso, poco más sabe Telémaco de su padre que el día de la partida. Pero ahora sabe por los relatos de Néstor y de Menelao (y lo sabe también, en cierto modo, por propia experiencia) lo que es el "regreso". Todo el mundo griego, hecho visible en estos cantos, es un mundo de hom-

bres que regresan a sus lares. Y Ulises es entre ellos el más grande, el que más intensamente regresa. Ulises no es un padre, un esposo o un individuo cualquiera... Es un caudillo, perseguido por Neptuno y protegido por Atenea; es un personaje portador de mundo en proporciones máximas; es, finalmente, el griego que partió hacia la empresa guerrera (o hacia una empresa comercial o de colonización) y ha tenido que confiarse al mar horrendo. Itaca es la patria despoblada de hombres, a la que regresa Ulises y en la que se han instalado cómodamente los que se habían quedado. (Bajo este aspecto está estructurado el mundo también en las narraciones de Néstor y Menelao.) Así, este personaje abre de nuevo el mundo total; todos los acontecimiento (o casi todos) le están subordinados, mientras que en la *Ilíada*, por el contrario, los personajes se subordinaban (en primer lugar) al acontecimiento.

Pasemos ahora al tercer género de la epopeya: la estructuración del mundo total en la dirección de la *sustancia espacial*. Su principal representante es la *Divina Comedia*, de Dante. El hecho de que en el paso a través del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso no se trate del mundo terrenal de la existencia no importa, puesto que el poeta logra plenamente pasar de allí a este mundo real. Donde mejor lo consigue es en la primera parte, el Infierno, en que se conserva a los personajes su forma de vida terrena y que es sin duda, con su plenitud de mundo, la verdadera parte épica. (Se ha comprobado también en las epopeyas de Milton y Klopstock que, en el fondo, sólo poseen carácter épico sensible-concreto las partes que se desarrollan en el infierno.) En las partes siguientes se volatiliza en Dante el contenido épico del mundo. Se abren paso las alegorías, es decir, construcciones "hechas", formadas de sustancia simbólica, y con esta enunciación de pensamientos la obra se aproxima a las obras poético-didácticas narradas al modo épico, como las teogonías de la Antigüedad u obras como *De rerum natura*, de Lucrecio, que, en su calidad de obras didácticas, quedan fuera de la poesía, en las fronteras de lo épico, del mismo modo que el proverbio queda en los límites de la sentencia lírica.

Pero ya en la primera parte de la *Divina Comedia* surge una dificultad. El principio de composición es la yuxtaposición de nu-

merosos pormenores, de numerosos personajes y acontecimientos, dotados todos de un "valor local". Podemos ver en esto la característica de un género estructurado desde el punto de vista del espacio. Su estructura nunca será tan firme como cuando es un acontecimiento el estrato básico. En la *Divina Comedia* el poeta ha tratado de compensar el relajamiento inmanente con una articulación externa muy rígida (dotada de significado propio).

En el siglo XVIII fueron especialmente apreciadas las obras épicas que abarcaban un sector del mundo más limitado. Cuando el Clasicismo, entre tanto, trató de adquirir el carácter elevado y total de la epopeya utilizando la mitología griega, cometió un error, puesto que el mundo representado se tornó, en su parte mitológica, ficticio y artificial, sin llegar, no obstante, al mundo maravilloso de los cuentos de hadas. Más afortunado fue ya Thomson, que conscientemente se limitó a un determinado sector terrenal del mundo y, a través de la sucesión de las estaciones, logró aún una mayor articulación. Pero, como en toda poesía épica del espacio, también aquí la yuxtaposición de pormenores sigue siendo el principio de la composición.

El análisis de una obra de este tipo tiene que investigar cómo sabe el poeta conjurar el peligro de una serie "sin fin". Hay que averiguar también por qué medio el sector del mundo, de suyo limitado, gana elevación y amplitud, de suerte que el contraste entre el tono elevado de la narración épica (¡verso!) y la limitación del asunto no se haga demasiado sensible. Porque el contraste existe: el modo de contar y la sustancia a la que se da forma son, en cierto modo, heterogéneos; puede comprobarse que todas estas construcciones no son formas "puras".

Que con esto no se ha expresado aún un juicio de valor (sino que simplemente se ha reconocido una vez más que en la obra poética las fuerzas se entrecruzan y se mezclan), nos lo muestra el *Hermann und Dorothea* de Goethe. El modo de narrar y de construir es el de la epopeya-acontecimiento. La sustancia, en cambio, es un sector limitado del mundo, la vida burguesa en una pequeña ciudad: es la forma genérica del idilio la que aquí actúa. Pero el sentimiento goethiano de la forma no se contenta con pasar revista

a este mundo, como Dante, Thomson, E. v. Kleist, Haller, etc., al cruzar sus sectores: Goethe descubre su mundo con ayuda de un acontecimiento, de una historia de amor, que pertenece por completo a este mundo, y hace posible su estructuración.

c) *La novela*

Hegel y Vischer expusieron la difícil situación en que se encuentra el poeta épico en los tiempos modernos. No puede apoyarse en leyendas o mitos creídos: su mundo está "organizado prosaicamente", ha quedado sin mitos y sin milagros, y se ha convertido en una "realidad conocida experimentalmente". Y el poeta no encuentra ya auditorios reunidos, sino que tiene que escribir para lectores. Esto mismo modifica ya toda la actitud narrativa. Pero la transformación del mundo circundante, sobre el cual versa la narración, es aún más profunda. Así como el narrador ya no está ahora en el sitio elevado del rapsoda, sino que habla como narrador personal (cfr. el capítulo, tan rico de material, *Sprachliche Stilformen des Romans* en el libro de Koskimies), así como el auditorio se ha disuelto en lectores personales, así también se ha particularizado más todo el mundo de la narración. El lector atiende como persona particular, y en consecuencia se le cuentan vivencias personales. Incluso cuando el asunto —como sucede en muchas novelas históricas— es todavía un gran acontecimiento que abarca pueblos enteros, en esta dirección se tratará siempre de vivencias personales: el tiempo de las cruzadas se llama *Ivanhoe* (W. Scott), la ruina de los visigodos, *Eurico* (Alejandro Herculano); el declinar del Renacimiento, *Vittoria Accorombona* (L. Tieck), etc.

Los personajes ya no son tan portadores de mundo como Ulises —el rey, el favorito de los dioses, el griego que regresa a su patria—; son "personas privadas": Tom Jones, Yorick, David Copperfield, Julien Sorel, Wilhelm Meister, los hermanos Karamazov. Y cuando muere Madame Bovary, ya no es lo mismo que cuando mueren Héctor o Krimhilda. Y cuando sueña Heinrich von Ofterdingen, no es igual que cuando sueña en *Os Lusiadas* Vasco de Gama. El espacio, claro está, se mantiene como elemento estructural del mundo; pero, incluso cuando quiere ser tan vasto como en

la epopeya, se limita a ser en realidad el espacio en que viven individuos y se hacen experiencias personales; en el mejor de los casos, un espacio portador y tal vez generador de grandes acontecimientos.

A la narración del mundo total (en tono elevado) la hemos llamado *epopeya;* a la narración del mundo privado en tono privado la llamamos *novela.*

Fácilmente se comprende que la novela haya tenido siempre tendencia a buscar en el mundo prosaico que describe precisamente los sectores y motivos envueltos en cierto resplandor poético, aunque no fuera más que por el hecho de ser poco comunes: el bandido, el criminal, el gitano, el jesuita, el millonario; para ciertos sectores, el aristócrata, el artista, etc., son los motivos favoritos de la novela, y el fecundo papel del azar repentino fácilmente se explica como tentativa de poetizar el mundo: todo esto va implícito en el adjetivo "novelesco". El público permite, incluso exige la poetización del mundo prosaico. Reina aquí una extraña coincidentia oppositorum: por un lado, se desea que la novela proceda de la fantasía como la fuerza más poética (*ficción* es un término técnico muy adecuado); por otra parte, se desea la verosimilitud, la realidad, incluso la "certificación" de lo narrado.

La noción de los sectores y motivos "poéticos" y de lo poéticamente permitido cambia, naturalmente. En la creación de novelas, el gusto del público es factor más importante que en otras formas literarias, aunque todas tienen sus convenciones. Y la situación se hace crítica cuando el público ya no quiere saber apenas nada del carácter ficticio y convencional, cuando desea hechos, algo "real" y, con ello, información. Porque entonces la novela es arrancada del reino de las "bellas letras" e introducida a la fuerza en el reino de la literatura didáctica. Precisamente en la actualidad pululan los libros de información histórica o geográfica que, sin embargo, pretenden formar parte de las "bellas letras". (La crisis de la novela se debe al mismo tiempo al sentimiento de la insuficiencia de la visión "privada" del mundo.)

La novela no es un género en el sentido de la balada, de la novela corta, del idilio; es más bien la narración del mundo privado en un tono privado. Podemos asentir sin reservas a las pala-

bras de uno de los más importante teóricos de la novela, Edwin Muir; la novela —dice— es "la manifestación más compleja y amorfa de la literatura" *(the most complex and formless of all its divisions)*. Pero, con esto, tampoco para Muir queda solucionado el problema de la forma. Al problema de la forma, o, si se quiere, al problema del género, sólo nos aproximamos cuando buscamos las sustancias formativas. Acontecimiento, personaje y espacio son los tres estratos sustanciales de toda la épica; si uno de ellos cobra forma y se hace portador, entonces resulta un género. En otras palabras: los tres géneros de la novela son: la *novela de acontecimiento*, la *novela de personaje* y la *novela de espacio*.

El historiador de la literatura podrá confirmar esta división basada en la esencia de las cosas. Se asemeja, por ejemplo, a la tipología a que llegó Muir mediante el examen de novelas, es decir, por el camino inductivo, cuando habla de "dramatic-novel", "character-novel" y "chronicles" (es cierto que nombra aún otros tipos). En la división de Robert Petsch, que distingue la novela "de evolución" y la novela "de incidentes", acaso puedan reconocerse dos de nuestros géneros: Günther Müller, por su parte *(Gestaltfrage)*, llegó, también por el método inductivo, a una tipología que se asemeja mucho a la nuestra; llama a los tres géneros: novela "de transformaciones", novela "de alma", novela "de situaciones".

La más fácil de entender es la *novela de acontecimiento*. Como el acontecer mismo establece sólidamente un principio, un medio y un fin, toda realización de este género presenta un carácter de unidad total, que no es fácil alcanzar para los otros géneros. También históricamente aparece esta forma en primer lugar, pues la novela griega, que tan universal influjo había de ejercer, es novela de acontecimiento. "Griego poeta divino" llama todavía a Heliodoro la culta Nise en *La dama boba*, de Lope, y no fue menor la admiración que le profesaba el autor de *Persiles y Sigismunda*. A la novela griega se referían Lancy y el Padre Huet al definir la novela como historia de amor inventada: el amor es, ciertamente, el más importante y, al mismo tiempo, el más poético suceso en que participa el hombre como ser particular. Así, la novela de acontecimiento se realiza, al principio exclusivamente, y más tarde de modo aún preponderante, como novela de amor. El argu-

mento comienza con el primer encuentro (de aquí procede el amor como "flechazo"); viene luego la separación, en que las curvas se apartan ampliamente, y al fin se llega a la unión definitiva. La novela griega contiene ya los motivos característicos de este tipo, que más tarde se repiten sin variación o levemente modificados: naufragios, ataques a mano armada, cautiverios, tiranos encolerizados, confusiones debidas a disfraces, etc. Tampoco falta el motivo de la separación por diferencias étnicas, que en la novela burguesa se transforma en el obstáculo de la pobreza o del desnivel social.

Toda una serie de motivos y grupos de motivos fijos se desarrolla en el interesante tipo de novelas de terror, que han influido poderosamente en la "alta novela". Jean Paul, Balzac, Dostoyevski, están más o menos firmemente arraigados en este tipo. W. Scott animó a un amigo a escribir una *Apology for Tales of Terror*, y la novela histórica acuñada por él está llena de horrores (cfr. también *Nôtre Dame de Paris*, *Quo vadis?*, *The Last Days of Pompeii*, etc.). En el fondo, W. Scott quiso realizar la novela espacial; pero no lo consiguió por completo, pues fue seducido precisamente por el acontecimiento. En la mayoría de sus novelas se nota una solución de continuidad. El lector actual pasa por encima de ella, es decir, prescinde de las largas descripciones —elementos estructurales de la novela espacial—. De extraordinario rigor en el acontecimiento y de fuerte concentración ya en el sector de mundo son las *Wahlverwandtschaften* de Goethe. Algunos críticos han visto aquí semejanzas con la novela corta. Pero no debe pasarse por alto el hecho de que Goethe, con un procedimiento propio de la novela auténtica y que incluso puede servir de modelo, hace que el mismo acontecimiento portador de la estructura quede anclado en las personas individuales, sin darle forma como acontecimiento en sí mismo. El acontecimiento revela mundo, aquí mundo especialmente individual, y todo es, de la manera más auténtica, no novela corta, sino verdadera novela.

La *novela de personaje* se diferencia estructuralmente de la novela de acontecimiento, en primer lugar, por el protagonista, único aquí, mientras que en aquélla suele haber dos. Ya se ha indicado

un camino que lleva hasta ella; basta que el portador de una serie de narraciones cortas del mismo género cobre vida propia. Gerhart Hauptmann intentó liberar la figura de Eulenspiegel. Pretendió incluso contemplarla desde el punto de vista del rapsoda, darle un contenido de mundo y manifestar en ella no un mundo particular, sino el "grande". También en el *Príncipe*, de Maquiavelo, hay implícita una epopeya de personaje portador de mundo, aunque en realidad no llegó a desarrollarse.

Fue el genio de Cervantes el que fundó la novela moderna, desde este punto de vista. De suyo, D. Quijote sólo era, al principio, el contra-héroe para las aventuras de los libros de caballería, y los lectores de la época, detrás de la mayoría de sus hechos heroicos, veían aún las aventuras de aquellas novelas, cuyo mundo quedaba así ridiculizado. Pero Cervantes dio a su personaje aquella plenitud de esencia, profundidad y armonía que hace de su obra el inmortal representante de la novela de personaje. A pesar del feliz contraste con un segundo personaje, se presenta claramente una dificultad también para este género; es difícil sacar del estrato portador de la sustancia el principio, el medio y el fin. Se comprende que, en la conversación entre Napoleón y Goethe, del Werther se pasase al problema de la novela sin fin, problema que no se presenta en la novela de acontecimiento. Se comprende también que la novela de personaje, si su sustancia está elaborada sobre todo en el sentido de la pasividad, soledad y sensibilidad, se incline fácilmente hacia el subjetivismo lírico, como puede observarse en el *Werther* de Goethe, en el *Hyperion* de Hölderlin, en el *Raphaël* de Lamartine, en el *Adolphe* de Benjamin Constant, etc. Por lo demás, Goethe puede servir de modelo por su modo de sacar un argumento preciso para su novela partiendo del personaje y sólo del personaje.

Otro camino para la novela de personaje es el que parte de la autobiografía. Tan pronto como el escritor ha comenzado a ver su propio yo, no sólo como portador de acontecimientos aislados, sensaciones, etc., sino que ha visto en su desarrollo un todo significativo, queda abierto el camino para la novela evolutiva. Las *Confesiones* de San Agustín siguen teniendo actualidad, y la forma de primera persona, tan del gusto de este tipo de obras, es testimonio

de su proximidad a la autobiografía. Podría decirse que necesariamente había de ser uno de los tipos más firmemente caracterizados de la novela tan pronto como el sentimiento de la individualidad personal dirigiera la orientación en la existencia. Esto sucedió en el siglo XVIII y después. Por lo demás, la novela de evolución favorece la revelación del mundo partiendo del sustrato de la sustancia; porque sólo en contacto permanente con el mundo puede verificarse la evolución del protagonista.

Suele distinguirse, además, otro tipo especial de novela: la *novela de formación*. El desarrollo lleva en este caso a un estado de madurez definitiva, de acuerdo con las disposiciones íntimas en que el protagonista ha desarrollado sus capacidades en un todo armónico. Las premisas ideológicas de este tipo llevan, sin embargo, con facilidad a una estilización y esquematización, impidiendo así el pleno desarrollo de lo épico: la visión clara y amplia que debía abarcar toda la varia plenitud del mundo se enturbia y se limita.

En los tiempos modernos, España no sólo acuñó, primero, con D. Quijote, la novela de personaje, sino también, con la picaresca, la *novela de espacio*. A primera vista podría parecer que en ésta ha ocurrido lo mismo que en aquélla: como si el portador de una serie de narraciones cortas del mismo género se hubiese transformado hasta convertirse en el personaje del pícaro. Pero, entonces, no hubiera podido formarse ningún tipo de novela picaresca; la repetición del mismo personaje como estrato portador habría resultado una imitación, pero no una evolución fecunda. En realidad, se comprueba que la figura del pícaro no necesita llegar a tener ningún valor propio. Muchas veces, ni siquiera llega a tener una individualidad uniforme. En el caso del *Simplizissimus* de Grimmelshausen, acaso la novela más importante de la primera oleada del género picaresco, se ha intentado con mucha agudeza interpretar la figura del protagonista como personaje unitario y de soporte, y la novela misma como representante del género evolutivo e incluso formativo. Son tentativas sobre un objeto inadecuado. Se ha querido celebrar también en el protagonista del *Gil Blas* de Lesage el diseño y el desarrollo del carácter, mientras que otros han llegado a una conclusión que Lanson expresa tal vez con excesiva sutileza: "Il n'y a que le nom individuel." Pero cuando Lanson

considera al mismo tiempo los innumerables episodios como defectos de composición e interposiciones nocivas, desconoce la esencia del género. Lo que importa precisamente es la exposición del mundo múltiple y abierto. El carácter de mosaico, la adición, es el necesario principio constructivo, y la abundancia de escenarios y personajes nuevos constituye una característica intrínseca.

Córrese aquí el peligro de no poder encontrar el fin en la esencia de la cosa, mientras no se haya recorrido la totalidad del mundo personalmente experimentable. Con frecuencia los autores han añadido continuaciones al libro ya publicado, y no pocas veces, otros lo han hecho por ellos. Pues estos autores, que son los más auténticos narradores épicos y se entusiasman ante la plenitud del mundo y de sus acontecimientos, se defienden espontáneamente contra la limitación que pudiera imponerles una forma deseosa de velar por el principio, medio y fin. La novela picaresca gusta de terminar con el motivo de la vida solitaria, es decir, la renuncia forzosa a este mundo abigarrado. Pero éste es un fin drástico, externo, que fácilmente puede ser alterado, como lo muestra Grimmelshausen.

La segunda oleada de la novela picaresca se extendió primero sobre la Inglaterra del siglo XVIII (Fielding, Smollet), pasando de allí al Continente. La conciencia de la individualidad, que entonces estaba muy despierta (y había convertido a la novela en la forma literaria dominante), exigía una mayor uniformidad del protagonista revelador del mundo. Pero semejante concreción individual no puede, indudablemente, ser muy rigurosa en la novela de espacio. Constituye una confusión característica el hecho de que una interpretación psicologizante haya censurado una y otra vez en el protagonista del *Tom Jones* de Fielding lo descolorido del carácter. Al hacerlo, se desconoce el contenido picaresco. ¡Qué indeterminado, inseguro y maleable resulta también el Wilhelm Meister de Goethe! Sólo movido por los consejos de la mala interpretación de Schiller, poeta nada épico, llegó Goethe a atribuir también a su protagonista un desarrollo interno (pero sin pasar de aquí). ¡Qué maleable y elástica es también Rebeca, la protagonista de *Vanity Fair*, de Tackeray! El verdadero pícaro, por más heroicidades que

haga, nunca se convierte en héroe, ni en criminal por muchos crímenes que cometa.

La novela de espacio alcanza en el siglo XIX un colorido especial y, al mismo tiempo, una limitación. Como meta se presenta ahora muchas veces la representación de este mundo actual, contemporáneo, con frecuencia en un sector exactamente delimitado. Lo que ordinariamente se designa como novela de época y novela de sociedad no son más que tipos especiales de la novela de espacio. Al lado del medio auxiliar del personaje único, del aventurero, que también aquí es inmortal, surgen además otras técnicas. Tolstoi, en *Guerra y paz*, se sirvió de auténticas evoluciones; Fontane y Eça de Queiroz aprovecharon acontecimientos, como ya hemos visto.

De interés especial es la novela francesa, que precisamente en los tres grandes maestros Balzac, Stendhal y Flaubert, utiliza de maneras diversas la tendencia de la época a la novela de espacio. En las *Illusions perdues*, Balzac hace que se censure a W. Scott achacándole el haber dramatizado excesivamente la novela moderna. Esto va claramente contra la preeminencia de la acción. (De manera bien característica, Victor Hugo había alabado en su reseña del *Quentin Durward* los "effets dramatiques" y la excelente trama.) Cuando Balzac agrupó sus novelas en serie: "Etudes de la vie privée", "Etudes de la vie de province", "Etudes de la vie parisienne", que reunió después nuevamente como "Etudes sociales"; cuando les dio el título global de *Comédie humaine* (y tenía razón al invocar la sombra de Dante, el épico del espacio), todo ello nos indica el profundísimo deseo de abarcar el mundo como espacio. La multitud de personas (que ocasionalmente aparecen de nuevo en otros sectores), la plenitud de la objetividad y de los acontecimientos, cierto abandono de la forma debido al ansia incontenible de narrar, la falta de escrúpulo con que, en la novela aislada, acontecimientos y personajes son utilizados como portadores de la estructura, todo esto indica que un género ha encontrado aquí a su poeta congenial.

En Stendhal se produjo una transición hacia la novela de espacio. Ya *Rouge et Noire* no puede leerse como simple novela de evolución. El protagonista tiene valor representativo en el espacio (es decir, dentro de un determinado sector del tiempo), y el sector

del mundo casi tiene, a su lado, valor propio: *Chronique de 1830*, reza exclusivamente el subtítulo. Si esta novela se encuentra algo así como en la frontera de ambos géneros, la *Chartreuse de Parme* se inclina ya claramente a la novela de espacio: la evolución de Fabrice se convierte más bien en un medio auxiliar para revelar el gran mundo apasionado.

Más íntima que en *Rouge et Noire* es la vinculación entre la novela de evolución y la de espacio en Flaubert. Al fin de *Madame Bovary* pone el autor en boca de Charles Bovary una frase que califica de: "un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit". La frase se refiere a la vida de Emma: "C'est la faute de la fatalité". "Fatalité", pero no en el sentido de un sino desgraciado que viene de fuera, sino "fatalité" como necesidad presente en el espacio, inevitable. Partiendo de aquí se ha podido explicar la construcción y la composición, e incluso pormenores de la técnica de la novela. La rápida sucesión y la falta de causalidad de las escenas y de los "tableaux" (en realidad sólo característicos después de la *Bovary)* pertenecen a la estructura del género "novela de espacio". Las diferencias ideológicas de los tres grandes novelistas franceses tienen que ser aquí pasadas por alto, lo mismo que las diferencias en su actitud narrativa. Lo único que importa es dirigir la mirada hacia las fuerzas del género, con las cuales están en íntima conexión, en la auténtica obra de arte, el contenido espiritual y la actitud narrativa. (Con relación a Flaubert acaso pueda añadirse que su disciplinada actitud narrativa, determinada por el espíritu, puede crear aisladamente obras de arte acabadas, lo cual también es posible en la novela de formación, determinada por una concepción del mundo; pero no podrá animar ni fecundar la historia de la novela porque, en el fondo, esta actitud no es típicamente propia de la novela.)

La situación de la novela parece desde hace algún tiempo bastante confusa. Su vida depende de que constantemente vuelva a encontrar el camino hacia los tres géneros posibles, dispensadores de vida, y de los cuales ella la ha recibido siempre. Si hoy se da el nombre de novela a muchas cosas que no derivan de ninguno de los tres géneros, la culpa la tiene, en parte, el desconocimiento de los autores en lo que se refiere a las leyes vitales de su arte.

Por lo demás, la investigación debe observar si no entran en juego fuerzas positivas procedentes de algún sector ajeno a la novela.

d) *El cuento*

Nos falta, para terminar, decir unas palabras sobre el cuento. Dista tanto de constituir un género en sí como "la" novela. Lo que le da unidad es, en primer lugar, como indica su nombre, el carácter de ser contado o de poder ser contado. La costumbre de intercalar un cuento en otra narración indica que puede ser leído o escuchado "en una sesión", y esto se vislumbra más o menos a través de todos los cuentos. De aquí se deriva necesariamente su brevedad y su limitación, comparado con la amplitud de la novela. De ésta ha dicho uno de sus mejores teóricos: "That the extent should not be less than 50.000 words" (Foster, *Aspects of the novel*). En la designación de cuento suele, pues, incluirse precisamente lo que es más corto. Pero, aunque ciertamente hay en la brevedad y en la limitación ligeras tendencias de configuración, dichas características no constituyen todavía el cuento como género. Al contrario, ya hemos visto su variedad de contenido: hemos hablado de novelas cortas, cuentos de hadas, idilios, etc., que con buenas razones pueden ser considerados como especies del cuento. En manos de un cuentista, todas las formas "simples" pueden convertirse en cuentos. A través de las indicaciones de este capítulo, nos parece que hemos proporcionado al estudioso todos los medios para encontrar el estrato medular de un cuento y comprender la totalidad y la cooperación de todos sus estratos.

5. LOS GÉNEROS DE LO DRAMÁTICO

a) *Lo dramático*

Tenemos ante nosotros un drama cuando, en un espacio determinado, unos "actores" representan un acontecimiento. Lo que de este modo se representa está determinado por los tres mismos elementos fundamentales que determinan el mundo narrado por el poeta épico: el acontecimiento, el espacio y el personaje. En esto

hay una afinidad y, a la vez, la razón de que un cuento, una novela, una novela corta y también una epopeya puedan ser dramatizados, es decir, trasplantados a esta forma de presentación. El lector moderno moverá a veces la cabeza al oír qué clase de novelas eran dramatizadas en el siglo XVIII; pero lo mismo ha seguido practicándose en los siglos XIX y XX.

Ya Lessing formuló la célebre pregunta: "¿Para qué el amargo trabajo de la forma dramática? ¿Para qué el edificio del teatro, el disfraz de hombres y mujeres, la tortura de la memoria, la reunión de toda la ciudad en un solo lugar, si yo, con mi obra y con su representación, no quiero lograr más efecto que alguna de las emociones que un buen cuento, leído por cualquiera en un rincón de su casa, puede producir casi lo mismo?"

Al drama determinado por la forma de su presentación se ordena interiormente lo dramático como actitud interna y verdadera esencia del mundo poético. Lo dramático es, junto a lo lírico y lo épico, la tercera concepción del mundo, que reside en la lengua misma. E. Staiger ha defendido expresamente la tesis de que sólo desde lo dramático se puede llegar a la forma de presentación dramática, es decir, al escenario; no debemos desconocer, sin embargo, la existencia de incentivos y grados previos a la escena, que residen fuera de lo "dramático". Así, la curiosidad da lugar a exhibiciones, a cuadros vivos, desfiles históricos de cualquier clase, y en el disfraz se encierra incluso un encanto mágico; disfrazamos, mediante adornos, habitaciones y jardines en circunstancias especiales; nos parece que es algo más que un simple juego el que los niños se dediquen apasionadamente a disfrazarse; en los bailes de máscaras, en el Carnaval, también los mayores saborean el secreto encanto del disfraz. Sin embargo, Staiger tiene, sin duda, razón al afirmar que la esencia del teatro moderno ha sido formada por lo dramático.

Dondequiera que el mundo se torna dramático, cesa aquella sosegada contemplación, aquel amplio distanciamiento, aquel amor a cada punto aislado de la abigarrada plenitud de la existencia, que caracterizaban la actitud épica. Aquí, el sentido final de la palabra no es la manifestación de una fusión o la representación de otro ser, sino que la palabra se desencadena, provoca algo que

no existía hasta ahora; aquí el yo se siente permanentemente interpelado, exhortado, atacado; todo tiende con fuerza hacia lo que ha de venir. Precisamente porque el mundo así constituido debe ser directamente vivido como tal, lo dramático tiende al drama, en el cual no existe ya ningún pretérito ni ningún narrador intermediario. Cierto que también en narraciones se encuentran pasajes dramáticos, y que la novela corta con su concentración en un acontecimiento, su tensión temporal y su tono objetivo está llena de espíritu dramático (por eso en ella las dramatizaciones son tan frecuentes y justificadas). Claro que también el himno, la oda, etc., con su vivencia de una tensión, tienen algo de dramático, aunque no se llegue a un decurso o a un acontecimiento..., pero la afinidad especial de lo dramático con el escenario sigue siendo innegable.

A fuerza de ser interpelado constantemente, el respectivo yo se ve constreñido a adoptar resoluciones y asimismo juicios; el mundo dramático es más espiritual, más normativo que el épico. En cuanto que los personajes están así permanentemente ordenados "al otro" y la tensión ordenada a lo que ha de venir; en cuanto que, por otra parte, también el espacio, en la medida en que no es un escenario neutral, está lleno de tensiones, puede decirse que la primacía del acontecimiento corresponde de suyo a lo dramático, así como al mundo "privado" de la novela le corresponde la primacía del personaje. Puede suceder que un drama comience con un idilio (como el *Guillermo Tell* de Schiller), pero sólo para desarrollar también, mediante un cambio repentino, la tensión dramática del espacio. Por lo demás, Shakespeare comienza casi siempre "dramáticamente". Aquí nos limitaremos a tomar como ejemplo el principio del *King Lear:*

Kent: I thought the King had more affected the Duke of Albany than Cornwall.

Gloster: It did always seem so to us: but now...

Una opinión vigente hasta ahora resulta falsa, la situación verdadera es diferente y obliga a cambiar de actitud. En el aspecto dramático no hay poeta más grande que Shakespeare. Nadie ha

sabido crear con tanta pureza de estilo mundos esencialmente dramáticos.

b) *Drama de personaje, drama de espacio, drama de acción*

La pregunta acerca de las estructuras posibles nos lleva a los géneros de lo dramático. Nuestras consideraciones sobre lo épico señalan el camino. Por muy peculiar que sea el mundo dramático, también él está formado de sucesos, personajes y espacio. Tres son, por consiguiente, los géneros posibles: *drama de acción, drama de personaje, drama de espacio.*

La historia de la literatura puede ayudarnos a comprender esto más claramente, y acaso nos ayude a confirmar el acierto de esta división. En el *drama de personaje* pueden incluirse, por ejemplo, muchos dramas del "Sturm und Drang", nacidos del mero entusiasmo hacia el "gran tipo"; o bien los de aquel "Sturm und Drang" isabelino, que representa, por ejemplo, Marlowe y que se basa igualmente en el personaje. Marlowe no sólo fue el primero que formó el Fausto como personaje auténtico, sino que, además, dramatizó la historia partiendo del personaje. En general, la estructura del drama de personaje, que no es nada raro, se caracteriza por cierto relajamiento de la acción. La unidad no radica en la acción, sino en el personaje. De éste han de derivarse el principio, el medio y el fin.

Si el poeta se limita a dramatizar el transcurso de la vida, si el personaje no es más que la simple ligazón externa entre los cuadros, sin formar una estructura, entonces el drama de personaje se torna *drama de espacio.* Otra cosa sucede cuando el protagonista se profundiza y de su naturaleza se saca el movimiento. La mayoría de los dramas basados en una gran figura histórica (César), o en santos o antisantos (Don Juan Tenorio), buscan su forma partiendo de la sustancia del personaje. Esos dramas pueden ser absolutamente trágicos, como luego veremos; pero, al mismo tiempo, puede verse que el drama de personaje fácilmente corre el peligro de hacerse antidramático: pues, tan pronto como el héroe crece por encima del mundo, ya no le pertenece y, por tanto, deja de ser manifestación del mundo.

El *drama de espacio* se ha realizado principalmente como drama histórico. La abundancia de personajes y escenarios, el relajamiento de la acción, la desmembración en fragmentos que se tornan independientes, la delectación en los cuadros líricos, el gusto por los discursos retóricos, la gran variedad, incluso lingüística, de las formas de expresión... todo este abigarrado conjunto crea cierta distancia entre el mundo poético y el espectador, y nos pone inevitablemente en aquella actitud de la observación enfrentada que es, en el fondo, épica. Puede servirnos como ejemplo el *Wallensteins Lager* de Schiller, si lo aislamos de las otras partes de la trilogía (aunque su verdadero sentido reside en la conexión con la tragedia entera). Las series de cuadros históricos son, según esto, una caracterización especialmente acentuada del drama de espacio, en la que tendencias estructurales de suyo inmanentes se han expresado frecuentemente con una ampliación verdaderamente caricaturesca.

Puede haber acontecimientos tristes y trágicos, y, para el primer plano y el redondeamiento, puede incluso utilizarse un acontecimiento que se extienda a toda la acción: en el verdadero drama de espacio se manifiesta siempre un mundo más vasto; aquí, las fases del acontecimiento tienden a independizarse, y por todas partes brotan nuevas series de acontecimientos. Al mismo tiempo, cada pequeño sector puede concebirse como absolutamente dramático; en último término impera aquella superioridad del distanciamiento que incluso puede manifestarse como ironía. Muchos críticos han considerado este género, aunque puede viciarse tan fácilmente, como el más artístico; sobre todo entre los románticos; y si precisamente por eso han alabado tanto a Shakespeare, no se han mostrado inconsecuentes: muchos dramas de Shakespeare, y no sólo los "históricos", se revelan como dramas de espacio. Si en Shakespeare con tanta frecuencia se manifiesta al final un espacio nuevo y más amplio *(Tito Andrónico, Hamlet, Lear, Timón de Atenas,* etc.), este elemento estructural indica que se trata de un drama de espacio.

La más reciente libertad ante el mundo dramático configurado como espacio tal vez justifique las designaciones inglesa y alemana de este género como *play* o *Spiel* ("juego").

Como tercer género se nos presenta el *drama de acción*. En la medida en que un suceso se convierte en portador de la estructura, crea la tensión temporal y campea sobre todo el mundo dramático, dicho suceso se condensa en *acción*. Aquí ya no queda espacio para episodios, para acciones secundarias, porque no hay ningún espacio fuera del mundo aprehendido como acción. En la acción se busca el principio, el medio y el fin. Aquí los personajes no pueden tener una vida propia, o incluso más alta, fuera de la acción. Su mismo número es necesariamente más pequeño en el drama de espacio. Del mismo modo, también en la parte lingüística el tono es más uniforme de lo que allí es posible de acuerdo con la naturaleza del género.

Toda explicación de este género puede remontarse a Aristóteles, pues a él precisamente se refieren las definiciones del drama dadas por el Estagirita: según Aristóteles, el drama es "una acción moralmente seria, completa en sí misma, y de cierta extensión"; la acción está por encima de los caracteres, despierta compasión y miedo. Se comprende esta particularidad del drama de acción; mientras que, por ejemplo, las sensaciones líricas que el drama de espacio puede muy bien despertar corren casi verticalmente hacia lo que las ha ocasionado o anulan totalmente el tiempo, la compasión y el miedo avanzan paralelamente a la acción, como tensiones temporales. Son exactamente un reflejo psíquico de aquella peculiaridad estructural de la acción que Aristóteles acentuó tanto: su necesidad. Si este mundo fuese tal que el acontecimiento pudiera ocurrir también de otro modo, al punto se ensancharía el espacio y el mundo dramático se aproximaría al del drama de espacio. De aquí se desprende también que a este género le es inmanente una tendencia a las tres célebres unidades de acción, espacio y tiempo; dramas de acción que ciertamente no estaban en el círculo del clasicismo francés las han puesto en práctica.

Todo esto nos revela la inclinación interna del drama de acción a dejarse impregnar totalmente por lo trágico, a convertirse en *tragedia*. Aquí nos interesan todos los aspectos morfológicos de lo trágico. Para comprender lo trágico hay que empezar por decir que sólo puede manifestarse en un acontecimiento. Es, por consiguiente, absolutamente posible en la épica; Balzac llegó a decir

que sus novelas burguesas eran más trágicas que las tragedias de sus contemporáneos. También el protagonista de un drama de personaje puede ser una figura absolutamente trágica, y asimismo la catástrofe de un sector del mundo en el drama de espacio.

Cuando se ha dicho de muchas piezas naturalistas que el mundo representado permitía un remedio del triste acontecimiento, de suerte que el desenlace podría ser diferente, se ponía de manifiesto que el pretendido carácter trágico no era más que apariencia; porque la tragedia implica siempre la necesidad. También implica ruina, ruina inevitable en un acontecimiento inevitable. Ruina equivale a aniquilación, aniquilación de lo que no debía ser aniquilado. El santo, el mártir, que muere, no es trágico, porque precisamente con la muerte alcanza la realidad de su esencia. Sólo mediante la muerte llega a ser mártir y realiza así el sentido de su ser, de su forma.

La tragicidad condiciona una especial firmeza y terminación de los personajes trágicos. Épica es su multiplicidad, su polifacética integración en el mundo, la riqueza de sus aspectos. Épica es su facultad de transformarse, de cambiar, de desarrollarse. Esto puede llegar hasta la contradicción. En el pícaro, en Gil Blas, en Simplizissimus, será difícil construir una unidad de carácter. También se ha aludido a la diferencia de los aspectos en el Aquiles homérico; E. Staiger ha llegado a escribir que el poeta épico "no se deja estorbar por la idea del conjunto de un carácter". También en la plasmación de los personajes impera a cada paso ese amor por cada punto del movimiento.

El personaje dramático que sucumbe sólo es trágico cuando no tiene posibilidad de evitar su sino, cuando tiene forma definitiva y se conserva siempre igual. Esto se hace más palpable cuando dicho personaje empeña todo su ser en la ejecución de un propósito, de un plan, de una "idea". El fondo trágico resultaría aguado si hubiésemos conocido al protagonista en otros muchos aspectos no rigurosamente subordinados a la acción. Los personajes de los dramas de espacio son más completos y más ricos, pero también menos tensos que los personajes trágicos. Esto no quiere decir que el autor trágico no tenga el deber de desarrollar sus personajes hasta convertirlos en figuras completas; si así no lo hiciera, no

surgiría ningún mundo: los esquemas y las marionetas ya no actúan trágicamente. Pero los personajes trágicos siempre forman parte de aquella estructura superior que es el acto de sucumbir. Y así se confirma una vez más que el drama de acción es la forma en que lo trágico puede realizarse con mayor pureza.

No hemos hablado del sentido del acontecimiento trágico. Cuando la tragedia se expresa como obra poética, posee ya significado. (Puede ocurrir que se presente como tragedia una obra cuya materia misma no tenga disposición para lo trágico, o en la que el poeta no haya llegado a la plasmación de lo trágico, sino que se haya quedado en la exposición de acontecimientos tristes. Esto tendría que indicarlo el análisis.) Pero, en el estudio de la significación de lo verdaderamente trágico, el análisis debe guardarse de aceptar como definitivas ciertas interpretaciones de lo trágico, opiniones de algunos teóricos de la estética o de épocas enteras, y aplicarlas a cada tragedia. La estética del idealismo, por ejemplo, se inclinaba a definir el conflicto trágico como choque de dos normas éticas, ambas justificadas, y, además, veía siempre en el héroe al campeón de una idea, e interpretaba su derrota como la necesaria consecuencia de una culpa personal, vengada por la ley moral del universo, etc. En cambio, desde el punto de vista del existencialismo, hoy tan en boga, se ha pensado que "los héroes trágicos... luchan por un nuevo grado de la propia seguridad ética". Se trata, según esta tendencia, de "la personalidad eterna, que sólo en la ruina de la persona terrena alcanza su verdadera plenitud y brilla como fuerza imperecedera" (J. Schwarz). Cuando, en relación con esto mismo, se alude al hecho de que la tragedia ática nació del culto de los héroes y que los héroes muertos son invocados como "dáimones" que siguen actuando; cuando, además, se aducen como pruebas muchos ejemplos, no es preciso discutir la fuerza demostrativa de cada uno. Todas las teorías pueden aducir ejemplos que las favorezcan. Lo que falta por ver es si no hay una multitud de contraejemplos que refutan la teoría o demuestran que es demasiado estrecha (tal, a nuestro entender, es el caso de la teoría existencialista). Cada vez se ha ido viendo mejor que incluso las tragedias cuyos autores llegaron a una sólida teoría de lo trágico no corresponden, ordinariamente, a esta teoría en toda

su pureza. Una tragedia, al convertirse en obra poética, se alimenta ante todo de fuerzas latentes en la forma trágica del drama de acción, y no es raro que la teoría estorbe. Por eso, también al interpretar una tragedia se debe guardar la distancia crítica ante las interpretaciones del sentido trágico debidas al autor o a críticos filosóficos.

En cambio, urge tratar aún el fenómeno de las muchas tragedias totalmente estructuradas como dramas de una acción trágica, pero que en el último momento tuercen su curso: la catástrofe es sustituida por una reconciliación o por la solución del conflicto. Así ocurre en muchas tragedias áticas, y el caso se repite más tarde con bastante frecuencia. Al drama griego ya no se le puede otorgar la designación de tragedia; es una cuestión de terminología hallar un nombre de sentido amplio para todos estos dramas. En Alemania se ha propuesto, por ejemplo, el término *Lösungsdrama* (drama de desenlace).

Si con el "desenlace" (Lösung) se suprimiera la necesidad de la catástrofe, ello implicaría la anulación de todo lo trágico, incluso del drama de acción en general, y entraríamos en el mundo del drama de espacio. En realidad, en los dramas a que ahora nos referimos sólo se suprime por la intervención de un poder superior a la causalidad y necesidad terrenas, de un poder numinoso. *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope de Vega; *Cinna*, de Corneille; *Der Prinz von Homburg*, de Kleist, son tragedias por su sustancia y disposición. Aunque al final hay intervención de "lo alto", siguen siendo dramas de acción necesaria y no se convierten en dramas de espacio. Y viceversa: porque son dramas de acción necesaria, el poder que interviene —en los tres casos es la realeza absoluta— recibe la consagración de lo numinoso.

c) *Interpretación del "Frei Luiz de Sousa" de Garret*

Queda reservado a investigaciones posteriores comprobar si, dentro de la tragedia o del drama de desenlace, hay tipos de estructura más claramente marcados. Nosotros nos limitamos a presentar un ejemplo práctico para la comprensión de la estructura interna de la tragedia. Así se pondrá de manifiesto el modo de tra-

bajar según este método orientado hacia las últimas profundidades de una obra. Al mismo tiempo, se verá claramente cuánto se gana con esto para la comprensión de toda la obra. Tomamos como ejemplo el drama que, según los críticos más autorizados, es la obra maestra del teatro portugués. En Alemania ha gozado de singular fortuna: ha sido traducido, entre otros, por W. von Luckner (1874) y Georg Winkler (1899), y públicamente representado en diversas ocasiones; estuvo, incluso, a punto de ser llevado a la ópera: F. Mendelssohn-Bartholdy solicitó del conde Schack un libreto para una ópera que se titularía *Manuel de Sousa.*

La materia en sí es histórica: Manuel de Sousa (1555-1632) se había casado con la viuda de un noble caído en la funesta batalla de Alcazarquivir; pero el regreso del que había sido dado por muerto destruyó la nueva familia e hizo que los esposos entraran en religión. Con el nombre de Frei Luiz de Sousa, Manuel llegó más tarde a ser un célebre escritor. Por lo demás, en su juventud había caído prisionero de los moros, que le habían llevado a Argel; allí se había encontrado con Cervantes, quien en *Persiles y Sigismunda* presenta a un compañero de desgracia contando la novelesca historia de su vida.

Si la categoría del drama es generalmente reconocida, su interpretación ha dado lugar a grandes discusiones. Farinelli interpretó la obra como tragedia de carácter. Antonio Arroyo *(A figura dramática de María de Noronha,* Sep. de *A. Aguia.* 1922) consideraba a María como verdadero centro; ésta sería, por un lado, símbolo de la edad de oro moribunda; por otro, sería una duplicación de Manuel de Sousa y, como tal, encarnación de su espíritu poético. Otros consideraron que era el cristianismo la idea verdaderamente constructiva de la obra; en la retirada de los personajes principales al claustro veían una llamada al lector para que pensase en la salvación de su alma. A. J. de Costa Pimpão *(Biblos* VI) colocó de nuevo a María en el centro e interpretó también la génesis del drama partiendo de la ansiedad del padre por la hija ilegítima, como, por otra parte, ya habían sospechado Th. Braga y Le Gentil. Andrée Crabbé Rocha *(O teatro de Garret,* 1944), que ha conseguido proyectar luz plena sobre la génesis y el problema

de las fuentes, señala "cuatro puntos cardinales" que, al mismo tiempo, considera rasgos esenciales del portugués (pág. 166): "el erotismo atenuado por el miedo al infierno, las fuerzas trascendentales, fatales y reprimidas de la Iglesia, el honor y el brillo de lo portugués antiguo y el idealismo sentimental de María". A estas "dominantes" les habría dado Garret "cuerpo y savia". Aquí la autora nos obliga a dar un salto, pues no explica cómo se ha realizado esa encarnación. Acaso tampoco fuese muy sencillo probar cómo se puede construir una obra con estos cuatro impulsos ideales.

Para abreviar: si retrotraemos la mirada desde la obra hasta su génesis, no creemos en el cuádruple impulso ideal, ni tampoco en cualquiera de los otros enunciados, como la edad de oro, el cristianismo, la hija ilegítima. Y, si miramos desde la obra hacia delante, tampoco creemos que su importancia e influjo residan en las cuatro dominantes (aunque indudablemente pertenecen al fondo ideológico de la obra). Nuestra primera respuesta es, en ambos sentidos, que la obra fue creada y actúa como tragedia.

El alto aprecio en que es tenida esta obra, precisamente fuera de Portugal, como se refleja en los esfuerzos de tantos investigadores extranjeros en torno a ella, no se debe, ciertamente, a su carácter documental, es decir, informativo acerca del modo de ser portugués, sino a su categoría artística. Lo cual en este caso quiere decir: a su carácter de tragedia. Que el impulso decisivo fue la intención de escribir una auténtica tragedia, se podría demostrar con las palabras del autor mismo, a las que en este caso damos pleno crédito. Pueden verse en el *Informe al Conservatorio.*

Por ellas sabemos, además, que el autor quería escribir una tragedia con la sencillez y concentración antiguas. A su juicio, en la fuente que le proporcionó la materia había un argumento que contenía "toda la sencillez de un argumento trágico antiguo".

Al intentar comprender la especial estructura de tragedia de esta obra (la parte filológica fue definitivamente esclarecida por Andrée Crabbé Rocha), tomamos como punto de partida el argumento. Este puede resumirse aproximadamente así: Una mujer pierde a su marido, que perece lejos de la patria. Ella se casa con otro, que ya antes no le era indiferente. Del nuevo matrimonio

nace una hija. Años más tarde regresa el primer marido, a quien se creía muerto. Su regreso causa la destrucción total de la familia.

Argumento verdaderamente sencillo, donde, por lo demás, nos impresiona inmediatamente el hecho de que las personas no pueden desarrollar una actividad perceptible: no es, desde luego, un argumento trágico en el sentido de la estética idealista. Queremos acercarnos a él sin tales prejuicios, y, por tanto, tenemos que esperar de la esencia de lo trágico que la situación de la familia en el momento del regreso nos sea expuesta como absolutamente irremediable. El mundo de Garret está definitivamente constituido de tal forma que el regreso del primer marido causa la deshonra de la mujer y de la hija, destruyendo con ello la base de su existencia. (Otras elaboraciones del motivo del marido que regresa demuestran que el mundo poético puede organizarse también de distinto modo). En Garret es principalmente la religiosidad la que contribuye al rigor de su mundo, que por eso mismo resulta medio y no fin. Además, se comprende en seguida que Garret no trazó para su drama la misma secuencia del tiempo que va incluida en el argumento, sino que procedió, más bien, a una fuerte concentración. Eligió la forma del drama analítico, en que los acontecimientos teatrales sólo nos presentan la última parte de un extenso acontecimiento, comprimida en un breve espacio de tiempo.

Pero el tiempo, en este drama, tiene además peculiaridades especiales. Como subdivisiones, hay en él no sólo horas, días y años, sino fechas y espacios de tiempo extrañamente "cargados". Tales fechas provocan un acontecimiento fatal, indican una oscura potencia y su actuación casi rítmica. Pasan siete años entre la supuesta muerte del primer marido y la boda con el segundo (las "fuentes" hablan de diecisiete a dieciocho años). Desde la segunda boda han transcurrido dos veces siete años. El viernes es un día especial para Magdalena (II, 5); en II, 10 se nos dice que su boda, la fatídica batalla y su primer encuentro con Manuel ocurren en dicho día; y en el mismo día regresa su primer marido. También para el "peregrino" el día del regreso es una fecha especial (II, 14), etc. Los personajes demuestran una viva sensibilidad para esta fatalidad de fechas y espacios de tiempo, sienten miedo ante

la "hora fatal" (II, 7), ante el "día fatal" (II, 10, etc.). Esta distribución del tiempo es obra de Garret, y precisamente por eso parece lícito admitir ya aquí que hay en ella fuerza expresiva en cuanto a la esencia del drama, en cuanto a su estructura de tragedia.

La concentración es la primera característica de la estructuración del tiempo; caracteriza también a la estructuración del *espacio*. El primer acto transcurre en el palacio de Manuel; el segundo y tercero, en el de D. Juan de Portugal. El cambio de lugar está forzosamente motivado; más aún: el primer escenario desaparece; Manuel incendia su palacio (rasgo histórico); el escenario del acto segundo y tercero representa un mundo absolutamente cerrado en sí mismo. Pero, al igual que el tiempo, también el espacio es de naturaleza especial. No es que asuma el papel principal: no debemos ver en él, por ejemplo, lo que era un palacio alrededor de 1600 y cómo se vivía en él. El lugar de la acción está formado por categorías semejantes a las del tiempo, es decir, partiendo del acontecer. El palacio pertenece al marido que regresa, da vida al acontecer pasado. En este mundo dramático los recuerdos se transforman siempre en presentimientos. El espacio anuncia la desgracia que se aproxima, actúa de manera paralizante, fatal, ominosa. Porque el "omen" es la anunciación sensible de una fatalidad inminente. Hay en el espacio dos "omina" especialmente importantes. Cuando arde el retrato de Manuel, esto se presenta en el mundo del drama como auténtico "omen" de desgracia, y así lo sienten los personajes. Pero también actúa como "omen" el segundo retrato, el de D. Juan de Portugal. Magdalena y María se sienten ante él como fascinadas. Al final del segundo acto, se convierte en medio de reconocimiento.

El espacio recibe su forma del acontecer. No tenemos ante nosotros un drama de espacio. Tampoco un drama de personaje. En los personajes se muestra inmediatamente la misma concentración: su número es reducido. Están relacionados unos con otros de modo sorprendente, y forman un todo cerrado, es decir, una familia. Compónese ésta de padre, madre, hija y criado, que es parte integrante de la familia. El único personaje "técnico" de importancia es hermano de Manuel. Casi se puede decir: la familia es un personaje, es el personaje del drama.

Si, partiendo de una determinada concepción de lo trágico, se ha exigido que un personaje trágico tenga que ser siempre un personaje activo, que tome a su cargo la defensa de una "idea", en este ejemplo se revela la estrechez de tal concepción. Pues nuestro punto de partida, al que permanecemos fieles, es que el *Frei Luiz de Sousa* constituye una auténtica tragedia. Ningún miembro de esta familia (y ésta, considerada como un todo, naturalmente tampoco) es un héroe activo; nadie pretende defender ideas (de la aparente excepción, el incendio de Manuel como "desafío a los gobernantes", hemos de ocuparnos aún). Podemos decir, sin duda, que esta familia quiere conservarse como familia, que estas personas se pertenecen y quieren pertenecerse mutuamente. La familia está constituida como familia, completa, viva. Es digno de admiración el arte con que el poeta sabe individualizar las relaciones entre los esposos, las relaciones de la hija con su padre y con su madre y las del criado con los tres, cómo sabe dar plasticidad a la familia.

Sin embargo, los personajes no están constituidos como meras partes de la familia; también ellos están claramente ordenados al acontecimiento. Magdalena vive con su desasosiego, su pavor, sus presentimientos, desde la primera palabra, para el acontecimiento que ha de venir (con lo que, al mismo tiempo, se quita a éste todo lo que pudiera tener de casual). Más aún: está constituida por la sensación de haber cometido un "crimen", por haber amado a Manuel en vida del primer marido. (Al mismo tiempo cae la sombra de una mancha sobre María como hija del pecado.) María se caracteriza por su naturaleza enfermiza, y este estado precario de salud la predispone para la muerte. Telmo forma parte de la familia; pero, visto morfológicamente, es al mismo tiempo la encarnación del pasado, que se yergue amenazador en el presente y presagia, ominoso, el futuro fatal. Telmo y María están ligados por la fe en el regreso de D. Sebastián. Este motivo no se limita a crear la atmósfera histórica, ni a ser portador de patriotismo. Si estuviese en la obra sólo con este fin, sería un motivo que correspondería más bien al género del drama de espacio. En realidad, es un motivo de acción. Como motivo del hombre que regresa, refleja el motivo central de la acción. Del mismo modo que en el *Edipo, rey*, ya al principio, la anterior liberación de una catástrofe

mediante la resolución de un enigma por Edipo, refleja el acontecimiento futuro.

Finalmente, Manuel es quien parece estar menos ordenado a la acción, sobre todo al principio. No le afectan los presentimientos y recelos de Magdalena; casi no actúan sobre él los indicios del desastre. En cambio, es activo, tiende a un fin, y en una dirección que no pertenece de ningún modo al acontecimiento. El incendio de la propia casa tiene la intención de un desafío a los gobernantes. Pero esto no prosigue, ni se vuelve a hacer alusión a ello, quedando en "motivo ciego". Crabbé Rocha ha querido ver una íntima ligazón con lo que va a suceder: "un gesto como éste prepara la digna y estoica renunciación a sus afectos, después de haber renunciado a sus bienes". Por nuestra parte, confesamos que ni al final conseguimos ver una estoica renuncia ni aceptamos como renuncia el incendio. Por el contrario, nos parece que este gesto expresa actividad, oposición, y casi nos parece sentir una quiebra en la pasividad de la actitud final. Más adelante veremos que el "motivo ciego", sin duda perturbador, no se ha utilizado sólo por sus efectos dramáticos y teatrales, aunque éstos se encuentren en primer plano.

A pesar de todo, también Manuel se ordena al acontecimiento, ya desde el principio. Los presentimientos de su mujer son para él "quimeras de niña" (I, 11), mas, poco después, se dice: "Mi padre murió desastrosamente, cayendo sobre su propia espada. ¿Quién sabe si no moriré yo en las llamas encendidas por mis propias manos?" Así se subordina como personaje de un mundo en que impera la fatalidad; más aún: se manifiesta como miembro de una familia especialmente tarada, pues sus miembros atraen la muerte sobre sí mismos. Y, en efecto, el Destino le coge por la palabra. Cuando se mostraba activo y ejecutaba decisiones aparentemente libres (sacrificio de su casa y traslado al palacio de D. Juan), lo único que hacía era facilitar el curso de la fatalidad que se cernía sobre él y sobre su familia.

Así, espacio y personajes se muestran totalmente conformados por el acontecimiento y pertenecen a un mundo que corre hacia una ruina inminente. Un casamiento pecaminoso (el "crimen" de Magdalena), y con él el estigma de un nacimiento fruto del pecado,

una estirpe amenazada por el Destino (la de los Sousa), traslado a un lugar ominoso, aparición de presagios significativos, fatalidad de las fechas, el marido que regresa, la renuncia al mundo..., éstos son los motivos por los cuales el acontecer se liga al necesario decurso que un análisis de la estructura podría mostrar ahora más claramente. (El momento retardador del tercer acto, 5, 12, ya lo hemos discutido. En su intencionalidad actúa como algo perturbador, del mismo modo que Garret, como técnico y práctico del teatro, perturba a veces la labor del trágico: véase, por ejemplo, la "ironía trágica" en III, 6 y otros sitios. Rodrigues Lapa, en las anotaciones a su edición del texto, llama la atención sobre esto.)

Trátase de un proceso forzoso, que conduce al exterminio. Sobre esto el poeta no deja lugar a duda. Exterminio es no sólo la muerte de María, sino también la renuncia al mundo por parte de sus padres. "Para nosotros ya no hay más que estas mortajas" (III, 9); "aquí no muere nadie sino yo" (III, 11). Y nuevamente podemos presentar la interpretación de Garret: "La catástrofe es un doble suicidio... han muerto para el mundo." Es un exterminio completo. Se extingue una familia entera. Una vez más es significativa la alteración de las fuentes. Éstas hablan de hijos del primer matrimonio de Magdalena. Si Garret hubiese conservado esto, el exterminio no sería completo, el mundo no quedaría cerrado.

Es un proceso forzoso y un exterminio forzoso. No hay casos aislados, y hasta las acciones que parecen obedecer a la libre resolución contribuyen al desarrollo del acontecer. Tras éste se hace sensible un poder unitario que todo lo dirige. Se ha anunciado y mostrado por medio de presentimientos, visiones (María) y "omina": como sino, como "fatum".

Magdalena lleva dentro la sensación de haber cometido un crimen: su segunda boda le parece un delito. Así se plantea el problema de si el Destino no revestirá la cualidad de un orden moral del universo, y el exterminio, el aspecto de una destrucción éticamente necesaria. La pregunta está justificada, pero queda refutada por la obra misma. Aun en el caso de que reconociéramos plenamente una culpa en Magdalena, el hecho de que también los otros, inocentes, sean arrastrados al exterminio, seguiría siendo inquie-

tante, doloroso, aterrador. Pero la culpa ni siquiera en Magdalena existe objetivamente. (Objetivamente: dentro del mundo del drama.) La palabra "crimen" es una exageración comprensible desde el punto de vista de la sensibilidad de Magdalena, pero la designación no corresponde a la realidad. La realidad no llega a hacernos aceptar siquiera el exterminio de Magdalena como restablecimiento de un equilibrio. Además, el mundo entero de este drama no está estructurado moralmente, sino de acuerdo con la fatalidad. Nuevamente se demuestra aquí cuán estrecha resulta, ante esta tragedia real, la concepción idealista de lo trágico, que busca la culpa personal y, como final de la tragedia, exige la armonía del orden universal. Quien pretendiera interpretar así el *Frei Luiz de Sousa* se encontraría demasiado flojo y débil ante la dureza y magnitud de esta tragedia: una familia que debe existir, totalmente justificada y llena de sentido como valor, es destruida absurdamente y, al mismo tiempo, con pleno sentido.

Pero aún no está bien determinada la esencia trágica del drama. Notamos en él una grandeza especial. Se debe en parte al hecho de que no se trata de una familia cualquiera, sino de los Sousas y Villenas, como se nos indica varias veces y con cierta insistencia. Sin embargo, son pequeños los efectos derivados de esto, porque la propia obra nos impide mirar más allá de la familia, tan limitada en un mundo más vasto, y determinar en él su categoría. El *Frei Luiz de Sousa* tiene poco de drama histórico —de otro modo, no sería la tragedia pura que es—. La grandeza entra en ella sobre todo por la altura del adversario. Quizá sorprenda el hecho de que nunca sea nombrado con un nombre propio: a través de todo el drama se evita el término "destino". Pero encontramos palabras y expresiones como "fatal, funesto, augurios, pronósticos, presentimiento de desgracia, desgracia que se avecina, desgracia inminente", etc. Sólo aceptándolas con todo su significado permanecemos sensibles a la grandeza del adversario y, por tanto, de la tragedia. No se trata de una catástrofe cualquiera, sino de una catástrofe planeada hace mucho y realizada con ímpetu por un poder superior y fatal.

Pero la impresión de grandeza nace, además, de otro hecho. Sólo ahora se revela con claridad todo el significado del motivo

"sebastianista". Ya en la segunda escena se funden los dos motivos de un regreso, cuando Magdalena dice a Telmo: "Pero tus palabras misteriosas, tus alusiones frecuentes a ese desgraciado rey D. Sebastián, de quien su pueblo, más desgraciado aún, no ha querido creer que haya muerto, sino que le espera todavía en su leal incredulidad, esos continuos augurios de una desgracia que amenaza a nuestra familia..." En la misma frase se ligan los dos motivos.

En el sebastianismo, tal como lo representan en el *Frei Luiz de Sousa* Telmo y María ("nuestro santo rey", dice María en I, 3), no sólo reside la creencia de que el rey, al volver (el "Encoberto"), llevará a Portugal una época de esplendor. Se habían infiltrado en él concepciones mesiánicas más antiguas, relativas al fin próximo del mundo. Con D. Sebastián comenzará una nueva época mundial del derecho y de la grandeza, que será la última en el plan divino de la salvación de los hombres.

El regreso que se realiza en el *Frei Luiz de Sousa* es, considerado en este aspecto —y así tenemos que considerarlo, según la voluntad de la propia obra—, un *anti-regreso*. No lleva a la redención, sino a la catástrofe: no es una "gracia", sino una "desgracia". El nimbo mesiánico que rodea al mito sebástico persiste en torno al regreso destructor de D. Juan de Portugal. El propio drama nos impone la representación concreta de tales relaciones. En III, 11, llama María a D. Juan "hombre del otro mundo", "ángel terrible", hablando de sus visiones. Y cuando, en la escena siguiente, le ve y le oye, grita: "Es aquella voz, es él, es él." Nos parece una debilidad artística la manera de aprovecharse aquí Garret de las visiones de María. Esto se debe, una vez más, a un deseo de ser muy claro. Es como si Garret hubiese dudado del efecto adecuado del motivo "sebastianista" por sí solo. El hecho de que los intérpretes no hayan reconocido toda la importancia del motivo parece justificar el procedimiento del autor. Sin embargo, podemos creer que el fondo numinoso de este motivo ha actuado plenamente sobre los espectadores del drama, aun suponiendo que no hayan tenido conciencia de ello. En todo caso, se debe a aquel motivo una buena parte de la grandeza del *Frei Luiz de Sousa*.

Todos aquellos que no reconocen el exterminio de la familia como el verdadero fin de la acción dramática o que quieren suavizar el ímpetu de la destrucción por una culpa personal, merman con ello la grandeza de la tragedia. Sin embargo, y éste es el último resultado accesible a la interpretación, el propio Garret la mermó un poco, sólo un poco, es cierto.

No hemos hablado aún del título, que, al fin y al cabo, pertenece también a la obra. Nos sorprende que Garret no pusiera en el título un motivo central, ora la familia, ora un "omen" o cualquier otra indicación acerca del Destino, sino que se limitara a elegir un personaje de la obra. Pero *Frei Luiz de Sousa* no es siquiera un personaje de la obra, no pertenece a ella. No aparece en ninguna parte, no existe. No existe aún. La obra cuenta con la cultura del espectador, que sabe que este Manuel llegará a ser un día el gran Frei Luiz. Manuel sucumbe, pero no perece. Sobre la tragedia va acumulándose algo distinto de ella. Y quizá ahora se puede comprender también por qué el poeta, al final del primer acto, sobrepasa un poco la estructura de la acción y de la tragedia: al construir Garret el personaje con rasgos que sobrepasan la acción, le prepara su supervivencia. Sólo puede ser exterminado parcialmente, como miembro de la familia, pero no en su totalidad, como figura de valor autónomo. Este personaje más pleno sobrevivirá al exterminio parcial e incluso se desarrollará: el sufrimiento convierte a Manuel en autor. Así se superpone a la estructura de la tragedia —cierto que muy ligeramente— otra estructura: el mito del artista. Evidentemente, en la acepción romántica, a la pregunta ¿qué es el poeta? responde un mito romántico: es el que ha caminado a través del más profundo dolor humano, el que ha sido marcado por el destino.

Esta estructura está indicada sólo ligeramente. Este mundo como tal es drama de acción, tragedia, en que el acontecer es dirigido por el destino. Si le buscásemos nombre apropiado, sólo podríamos decir: la obra es una tragedia, una *tragedia fatalista.*

Si, en efecto, miramos un poco más allá de la obra, basta un ligero conocimiento de la historia de la literatura para saber que en el *Frei Luiz de Sousa* hemos encontrado una estructura típica que suele designarse con el nombre de drama fatalista *(Schicksals-*

drama, tragédie fatale). Como precursores suele citarse a Lillo, Karl Philipp Moritz, Tieck, Schiller *(Braut von Messina).* La tragedia fatalista romántica recibió su sello especial en la obra de Zacharias Werner, *24. Februar.* Görner ha demostrado que son típicos de la tragedia fatalista cinco grupos de motivos: incesto, profecía de una desgracia, maldición de una familia, asesinato de parientes, regreso. Todos los motivos se agrupan en torno a una familia y se funden en una cadena ininterrumpida al servicio de un sino imperante, que conduce a la destrucción de esta familia. El tiempo y el espacio están absolutamente llenos de fatalidad, es decir, son ominosos: en *24 de Febrero,* el día anunciado en el título es la fecha fatal, y cada siete años se cumple el período ominoso. Cuchillos, puñales, cuadros, son los típicos requisitos fatales de la tragedia fatalista.

Cuando Garret ironizaba sobre los dramas de su tiempo: "Una danza macabra de asesinatos, adulterios e incestos, bailada al son de blasfemias y maldiciones", sus palabras muestran lo bien que conocía el drama fatalista. Pero no puede disimular que su obra se aproxima a este tipo. Una comparación, que no podemos hacer aquí, podría, sin duda, mostrarnos el ennoblecimiento y la profundidad logrados por el dramaturgo portugués. Garret conocía la tragedia fatalista alemana. Conocía la *Braut von Messina* de Schiller, el *24. Februar* de Werner, a quien Mme. de Staël consideró el mayor dramaturgo alemán después de Schiller y cuya obra fue ampliamente tratada por esta escritora. Desde 1823 había una traducción francesa; en 1828, el influyente *Globe* llamó la atención sobre su autor en un artículo importante. Desde 1827 —y esto fue sin duda para Garret más importante que su conocimiento de la literatura alemana— influye poderosamente la tragedia fatalista sobre el drama francés (Ducange y Dinaux, V. Hugo, Delavigne, A. Dumas, etc.). Pero este influjo se vincula aquí al drama histórico: la estructura de la tragedia y el drama de espacio se superponen en grados múltiples. En este punto se muestra nuevamente la grandeza de Garret: dio a su obra colorido histórico en la medida conveniente a la acción trágica (motivo de D. Sebastián), pero, en conjunto, creó una obra que es puro drama de acción, pura tragedia, y que acaso puede ser considerada como cumbre de toda

aquella dramaturgia europea perteneciente a la vasta cordillera del drama fatalista romántico.

Creemos haber mostrado que la comprensión de lo genérico, y sólo ella, es capaz de averiguar lo que en el fondo es una obra. Y, al mismo tiempo, hemos visto que, precisamente con esto, la historia de la literatura y la valoración de las obras adquieren puntos de partida fecundísimos para su trabajo.

d) *La comedia*

Lo trágico y lo cómico son fenómenos que cruzan diagonalmente la literatura. No obstante, hemos visto que lo trágico tiene cierta afinidad con la estructura del drama de acción: es en éste donde lo trágico se manifiesta de una manera más pura.

En lo cómico, la situación parece ser diferente; la novela cómica, el cuento burlesco, la anécdota, el chiste, contienen lo cómico de manera evidente, y en las gracias de los payasos del circo se encuentra de forma que ni siquiera necesita palabras. Precisamente esta realización indica que la representación escénica es un terreno favorable para su desarrollo. ¿Lo es también lo dramático, incluso en sus formas largas? Es *cómica* la sorprendente solución de un estado que, en un cambio inesperado, se realiza en otra área del ser. Lo cómico tiene carácter explosivo. Para que se resuelva en una risa explosiva, liberadora, es necesario que la parte afectada por el cambio tolere su suspensión: cuanto más perceptible sea una tendencia intencionada y hostil, que busque la supresión total, tanto más se pondrá lo cómico al servicio de la *sátira*. Y cuanto más cargada de sentido esté la sátira —por medio de la exposición en cierto modo negativa de algo negativo—, tanto más se alejará de la literatura y se aproximará al campo de la llamada literatura didáctica. Por eso lo cómico, que sólo suspende momentáneamente, tiene un campo de acción mucho más amplio que lo satírico. Pocas son las cosas con las que no se puede bromear. Lo que las escenas cómicas de la Edad Media se permitían muestra cuánto puede variar la disposición de los oyentes en el transcurso del tiempo. Y, a la vez, muestra el carácter marcadamente social de lo cómico: los oyentes tienen que estar en disposición idéntica, unidos en el mismo instinto, que les permite apreciar lo que puede

ser momentáneamente suspendido, y tienen que estar también unidos por el instinto en la medición de la altura de la caída. En esto se dan claras diferencias entre los distintos pueblos. Sin la existencia de grupos igualmente dispuestos no puede existir lo cómico. El que por todas partes descubre lo cómico para su uso exclusivo y ríe sin que los que le rodean vean motivo de risa, o el que no consigue hacer claramente visible lo cómico y darle forma, es un necio (albern, silly). Este género de necedad es un medio auxiliar para escapar a la penosa tensión de la existencia. (En los niños es síntoma de una etapa de la vida, es decir, de la adolescencia, de la entrada en el mundo tenso de los adultos.) La comicidad, por el contrario, es un fenómeno social, y aquí radica el hecho probado incesantemente por la historia de la literatura, que un período de florecimiento de la comedia supone un terreno social favorable y sólidamente establecido, una base social ampliamente cultivada y totalmente acorde tanto en sentimientos y gustos como en "prejuicios".

Lo cómico es la súbita mutación hacia otra área del ser, el desenlace de una tensión. Desde los tiempos más remotos, la comicidad dramática utiliza el paso de la ilusión poética a la desnuda realidad: por ejemplo, cuando el actor, como persona real, se dirige repentinamente al público o al apuntador, etc. Y en la más abundante plenitud aprovecha las posibilidades del lenguaje: así cuando las palabras se transforman mediante homofonías o semejanzas de sonido (juegos de palabras).

La tensión que reside en lo cómico presenta una afinidad con lo dramático. Pero las soluciones que significan el fin de una tensión dificultan el trabajo al dramaturgo. No es casualidad que, durante siglos, lo cómico en el drama sólo haya vivido en escenas "cómicas" aisladas, en los entremeses, o en las formas breves de la farsa, etc. También en Aristófanes falta a veces la acción uniforme, y el hecho de que Menandro utilizara esquemas narrativos indica que lo cómico por sí solo no tiene ninguna disposición especial para las grandes estructuras cerradas, para las formas largas. (En la mayoría de las comedias escritas, los dos primeros actos son buenos, pero el tercero flojea. Y no siempre porque el autor haya gastado ya su pólvora. Pero en el punto en que la estructura debe

redondearse y cerrarse como forma completa, el espectador encuentra un fallo.)

Las tentativas para presentar el mundo de lo cómico o lo cómico como mundo en una forma larga sólo pueden utilizar los tres elementos estructurales que crean mundo poético. Según el elemento estructural que predomine, resultan los tres tipos de *comedia de acontecimientos, comedia de caracteres* y *comedia de espacio,* que históricamente se ha manifestado sobre todo como *comedia de sociedad* o, más bien, como *comedia de costumbres.*

Pero cuando lo cómico es atraído al interior de una tensión, cuando existe algo permanentemente significativo (la índole de un personaje, la naturaleza de un espacio) que hace surgir continuamente lo cómico, fácilmente se pasa también aquí a aquella agresividad característica de la sátira. La comedia de caracteres y la comedia de sociedad son, en efecto, preponderantemente satíricas. (Esto también puede aplicarse a muchas novelas cómicas, precisamente a las de estructura más firme.)

No sucede lo mismo con la comedia de acontecimientos. Aquí es posible una estructuración que puede mantenerse como absoluta y puramente cómica. Esto sucede cuando los acontecimientos mismos dan lugar a cambios constantes, a la llamada "comicidad de las situaciones". Además, los acontecimientos no deben estar dirigidos por fuerzas superiores y duraderas; por el contrario, es el puro azar el que desarrolla su caprichoso juego. El protagonista "activo" tampoco lucha aquí por altos valores, sino que tratará de conseguir para sí o para otros algo concreto. Fácilmente se comprende que la comedia de intriga es la forma de la comedia de acontecimientos más propicia al espíritu cómico. Al mismo tiempo se realiza así la tarea de establecer un principio, un medio y un fin, y la comedia de caracteres y la sociedad se servirán tanto más gustosamente de la intriga cuanto menos mordaces y satíricas quieran ser.

Hemos visto cuán fácilmente se transforma lo cómico al incluir elementos "duraderos". En lo satírico se pone de manifiesto un anti-valor duradero, que acaso sea anulado por algo valioso. Pero también puede ocurrir lo contrario: que sea anulado lo valioso, lo armónico, lo proporcionado. En la caricatura, por ejemplo, se

destruye la norma, la medida, y podemos sonreír —incluso cuando no se trata de sátira, sino que seguimos afirmando sin reservas la primitiva forma armoniosa.

Pero ya no es simplemente risa lo que nos asalta frente a lo grotesco. Esta palabra se ha convertido en concepto estético desde el siglo XVIII. Hasta entonces servía para designar una especie determinada de ornamentación desarrollada principalmente por pintores italianos del Renacimiento bajo el influjo de pinturas de grutas antiguas *. Pero, como concepto estético, lo grotesco ha tenido que padecer hasta hoy por su vinculación a lo burlesco y a lo cómico vulgar, de suerte que las definiciones de las Estéticas no hacen justicia al fenómeno. Lo grotesco es, para nosotros, la ley estructural en cuya virtud un mundo se presenta como desencajado. Las formas que nos son familiares se deforman, las proporciones naturales se alteran, el orden a que estamos acostumbrados se trastrueca espacial y temporalmente, se suspenden las leyes de la identidad, de la estática, etc., y la separación de los dominios se suprime. Ya en la ornamentación "grotesca" o "grutesca" se mezclan los dominios de lo inanimado, de lo vegetal, de lo animal y de lo humano. Más tarde son títeres, muñecos y diversos monstruos, sonámbulos o animales fantásticos, los motivos preferidos de la creación grotesca. Algo inquietante parece haber caído sobre las cosas y los hombres. Pero lo decisivo es que este distanciamiento nos desorienta y no nos permite ninguna interpretación congruente. Toda aclaración, incluso el intento de pedir compasión para la víctima ofrecida comprometería lo grotesco, y la pincelada dura y fría es tan característica del Bosco y de Brueghel como de Goya y de Callot o de Wilhelm Busch y de Kubin. Algo inquietante irrumpe en nuestro mundo y lo distancia de nosotros, y la risa que nos causan las deformaciones y los descoyuntamientos va siempre mezclada con cierto horror. El sentimiento que lo grotesco nos

* La forma *grotesco*, del italiano *grottesco*, parece que fue introducida en castellano a fines del siglo XVIII por L. F. Moratín. Hasta entonces se usaba la forma *grutesco*, a veces *brutesco*; ésta, etimología popular inspirada por los animales que solían representarse en la ornamentación a que se refiere el texto. Cfr. J. COROMINAS, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, s. v. GRUTA. (N. de los T.)

inspira no es el miedo a la muerte, sino el temor a la vida, y la creación artística es aquí como un intento de conjurar y exorcizar lo demoníaco-abismal.

La literatura burguesa, en su ansia de seguridad, no mantuvo verdaderas relaciones con lo grotesco, y la investigación tampoco ha sabido o querido verlo siempre. En la historia de la literatura queda aún mucho por descubrir en este campo; sobre todo, valdría la pena estudiar de nuevo, desde este punto de vista, el romanticismo, interpretado hasta ahora a una luz demasiado apacible e idílica. Ya entre los teóricos desempeñó lo grotesco un papel sorprendentemente grande (Fr. Schlegel, J. Paul, Cousin, V. Hugo; en el Préface a *Cromwell* es un concepto central). Pero también en la literatura aparece con mucha frecuencia (Arnim, Hoffmann, E. A. Poe, Byron, etc.). Especialmente en la literatura inglesa abunda tanto este elemento como en la pintura española.

Igual que lo puramente cómico, tampoco lo grotesco —y para comprobarlo basta dirigir la mirada a la pintura— tiene nada de directamente genérico, sino que es una categoría de percepción, una categoría de la concepción del mundo y de su configuración. Sólo recientemente ha vuelto a ser descubierto lo grotesco por la investigación y comprendido por la interpretación literaria como tal categoría propia (las antiguas obras de Schneegans y Floegel aún no han sido sustituidas). Falta investigar aún cómo lo grotesco, en calidad de categoría, se liga con estructuras y qué formas largas son aquí posibles.

Pero, si nos volvemos una vez más hacia la comedia, ¿podemos esperar que nuestras observaciones sobre lo cómico y su vinculación con estructuras basten para llegar a comprender la plenitud de la literatura cómica? ¿Podremos confiar en que los caminos trazados nos llevarán siempre a la medula de la obra y a la comprensión de su estructura?

Si tomamos como ejemplo la *Comedy of Errors* de Shakespeare, no será ciertamente difícil descubrir el estrato estructural que sirve de base a la obra. La reunión de los miembros de una familia separada, tal es el impulso que lleva al padre y a uno de los dos hermanos a Éfeso, el que pone en movimiento la comedia y la deter-

mina como un todo completo. Nos encontramos, evidentemente, ante una comedia de acontecimientos. Una buena parte de la comicidad nace directamente de este acontecimiento principal; el papel de intrigante lo desempeña el azar, que constantemente impide el ya casi inevitable reconocimiento de los hermanos. Toda la comicidad se basa en el supuesto de que los dos hermanos, como gemelos que son, tienen un parecido exacto. El motivo de esta desconcertante semejanza se duplica por la de los dos criados, también gemelos. Por otra parte, ninguno de los hermanos conoce la presencia del otro en la ciudad. Todo lo que emprende uno de los dos hermanos da lugar a confusiones, pues constantemente interviene en ello el otro hermano o su criado. De continuo se producen situaciones cómicas, como corresponde a la comedia de acontecimientos. Por eficaces que sean las confusiones en las cuales se ven envueltos una serie de personajes secundarios, continuamente nos vemos retenidos por aquella tensión principal del inminente reconocimiento. Si se piensa en el Shakespeare posterior, resulta incluso chocante la intensidad con que acentúa aquí la línea directriz del acontecimiento, y cuán poco cede a la tentación de construir un mundo propio, en el que cada uno se equivoca en lo relativo a sí mismo y al otro, porque la posibilidad de la identificación está en suspenso. En la *Comedia de los errores* participamos en un acontecimiento determinado, que se desarrolla en torno a miembros determinados de una determinada familia. Desde el momento en que los hermanos se han reconocido y la familia ha vuelto a unirse, los acontecimientos y la comedia han llegado a su fin. Todos los equívocos que en adelante pudieran producirse a causa de las semejanzas serían insulsos y, a pesar de las semejanzas, carecerían de base. Shakespeare, en efecto, hace que la escena del reconocimiento, y con ella la obra, termine rápidamente.

La estructura de esta comedia, escrita en su juventud, no es la de las comedias posteriores de Shakespeare. Cierto que también al principio del *Midsummer Night's Dream*, para citar un ejemplo tardío, surge la tensión de un acontecimiento. ¿Qué será de Hermia? De Hermia, a quien Teseo pone ante la alternativa:

To fit your fancies to your father's will,
Or else the law of Athens yields you up
To death, or to a vow of single life.

La tensión aumenta todavía al fin de la primera escena, cuando Elena inicia una intriga, disponiéndose a delatar la fuga planeada por Hermia y Lisandro. Así parece que todo va a subordinarse a la acción en torno a esta pareja, como si nos encontrásemos ante una comedia de acontecimientos. Pero ya la segunda escena nos introduce en un ambiente que no tiene ni puede tener nada que ver con la acción iniciada: el ambiente de los operarios que trabajan en el teatro. Toda la comicidad que aquí se presenta está basada en este mismo ambiente. Aquí no hay un solo acontecimiento; hasta tal punto se trata aquí sólo de espacio. Con la escena siguiente (II, 1) se abre un nuevo mundo, que, en su calidad de reino de los elfos, está sobre los dos anteriores. Aquí se teje una acción, y nuevamente crece la tensión hacia el futuro, al iniciar Oberón una intriga. Al mismo tiempo, esta acción tiene en sí misma tanto valor, que, lo más tarde en este pasaje, la acción en torno a Hermia y Lisandro tiene que renunciar a la pretensión de constituir el estrato básico. (Incluso dentro de su propio plano le resta fuerza la acción en torno a Elena y Demetrio.) Los tres estratos del joven ateniense, de los operarios y del reino de los elfos se superponen luego en parte, pero no se llega, naturalmente, a una fusión. La comicidad se basa, más bien, precisamente en el hecho de que cada estrato es de una peculiaridad indestructible. Pero nuevamente se separan, y ahora definitivamente, en la primera escena del acto cuarto, en la cual también la acción en torno a Hermia y Lisandro encuentra feliz desenlace. Esto bastará para darnos a entender que no puede esta acción trazar la pauta estructural, pues, de lo contrario, el resto del acto cuarto y todo el quinto, que no puede considerarse como un mero desenlace, quedarían en el aire. ¿Cuál será entonces el estrato conductor de la estructura?

No se puede señalar, como es obvio, un "personaje" que ejerza tal función. Tampoco un "espacio", pues ya hemos visto que aquí se trata de tres estratos distintos. Incluso podría mencionarse, como

estrato cuarto, el que hay en torno a Teseo e Hipólita, que enmarca todo el conjunto. Aquí no nos encontramos ante una comedia de sociedad ni de costumbres, donde todo el mundo poético está determinado y cerrado sobre sí mismo. Como espectadores del *Sueño de una noche de verano*, tenemos conciencia de la amplitud y de la pluralidad de planos del mundo poético, y por eso nunca nos entregamos por completo a la trama, a la tensión o a la comicidad del momento. Conservamos nuestra libertad de espectadores, asistimos a todo el proceso de la obra con la seguridad y el humor con que el mundo ateniense ve representar en el quinto acto la fábula de Píramo y Tisbe. (Esta pieza dentro de la pieza tiene aquí valor independiente; funciona de distinta manera que en la *Spanish Tragedy*, en *Hamlet* o en los dramas españoles.) Nuestra actitud se asemeja a la que hemos descrito como apropiada para el drama de espacio. Estamos realmente de nuevo en el mundo del drama de espacio. Así, vemos que, al lado de la auténtica comedia más dramática, existe otra más épica, más portadora de mundo. Muchos y amplios escenarios, multitud de personajes, series de acontecimientos que surgen por doquier, gran variedad de tonos y de maneras de hablar, son sus características. Es muy razonable que algunas lenguas, como la alemana y la holandesa, distingan entre *Komödie* (hol. *Komedie)* y *Lustspiel* (hol. *Blijspel)* [1].

Si pensamos en la *Commedia dell'arte* italiana, en las comedias italianas de polichinelas y en las comedias francesas del mismo género, en Goldoni y Molière, por un lado, y por otro en Shakespeare (con excepción de algunas comedias de su juventud, como la *Comedia de los errores)*, Gryphius, Holberg (que pasa, igualmente, de la comedia al "Lustspiel"), acaso parezca que a los pueblos románicos les conviene y les agrada más la comedia, y a los germánicos el "Lustspiel". Hay quien sostiene esta opinión; pero tales atribuciones son bastas y peligrosas. En el campo del sainete los españoles han logrado las mayores realizaciones, y en los países germánicos no faltan buenas y auténticas comedias.

---

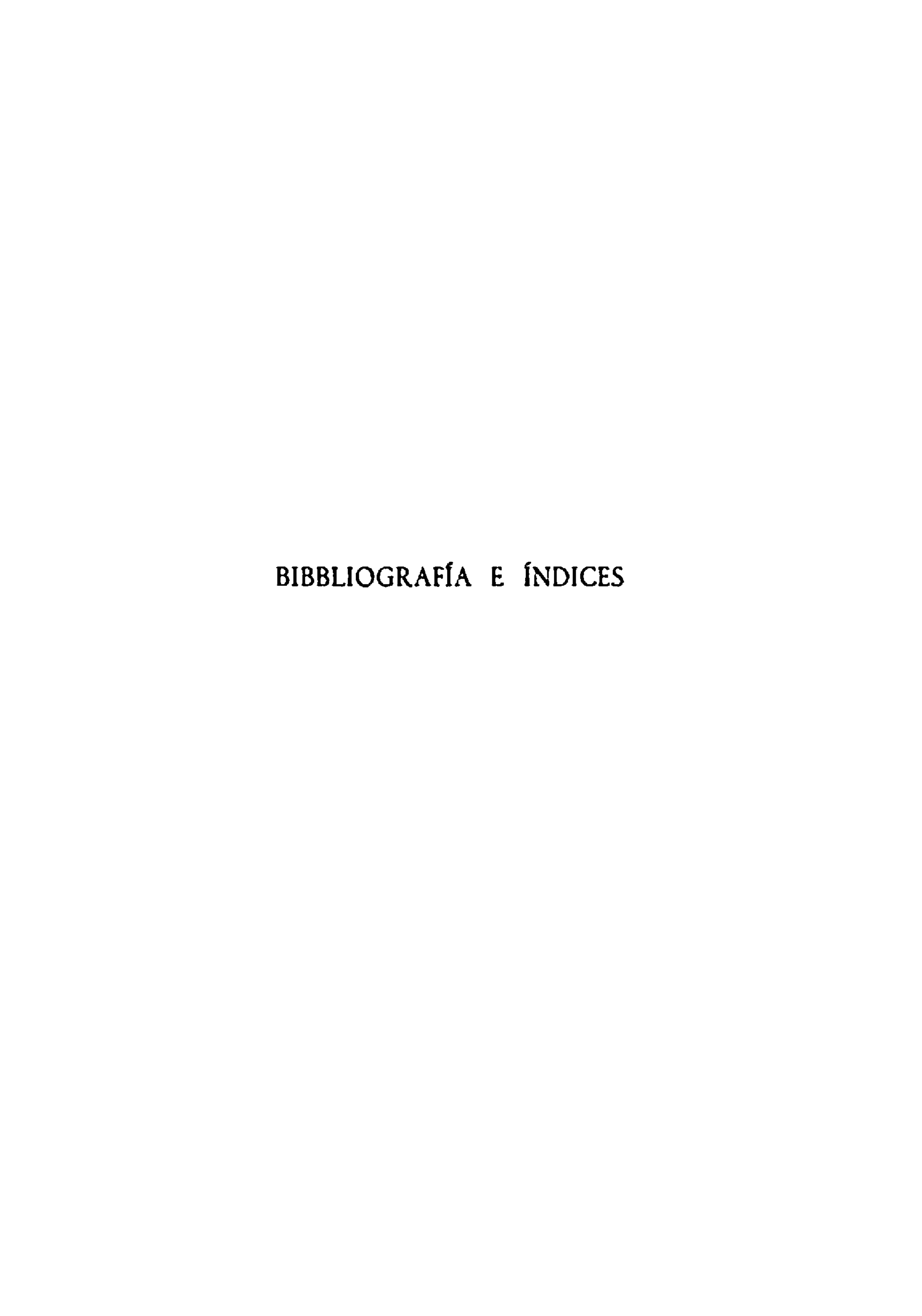
[1] *Lustspiel* es, en realidad, la "comedia cómica". En español el término "comedia" es de gran amplitud y abarca no sólo la "comedia cómica", sino incluso dramas como los de Calderón y Lope. *(N. de los T.)*

Hemos tratado en este último capítulo de penetrar en el núcleo más íntimo de una obra de arte y mostrar cómo desde allí se organiza su vida misteriosa, hasta las últimas ramificaciones del lenguaje, del verso, de la forma exterior. Contenido e ideas, versos y ritmo, lenguaje y estilo, construcción y forma de presentación —todos estos elementos que hemos considerado por separado, pueden, a nuestro juicio, comprenderse en su verdadera función y en su cooperación, partiendo del aspecto genérico. Conseguido esto, se habría asignado a todas las corrientes de la investigación que sitúan la obra en sus relaciones históricas un lugar fijo y sus propios límites. Porque entonces ninguna de estas corrientes, ya sea que investigue las relaciones de la obra con el artista, con una tendencia, con un grupo, una época, una clase social, una región, una nación, con un inconsciente colectivo o con cualquier otra cosa, podría tener la pretensión de hacer comprensible, desde su punto de vista situado fuera de la obra, el origen y, a través de él, la verdadera esencia de la obra. La obra literaria vive como tal y en sí misma. Incumbe a la ciencia de la literatura y a la historia de la literatura la tarea de permanecer de acuerdo con esta situación dada por los hechos y comprender la esencia de la obra; haciéndolo así, ya no estará expuesta al peligro que, durante los últimos decenios, con frecuencia parecía inevitable: el peligro de que la obra de arte fuese arrebatada por el remolino de un relativismo psicológico o histórico o nacional. Por nuestra parte, opinamos que es principalmente la reflexión sobre lo genérico la que nos conduce a —no tememos la expresión— las leyes eternas

por las que se rige la obra poética. Llegamos al punto en que el cultivador de la ciencia de la literatura tiende la mano al historiador de la literatura por un lado, y al filósofo por otro. Permítasenos concluir esta introducción al estudio de la obra poética con las palabras de Goethe, que, junto con Shakespeare, fue en los tiempos modernos el poeta que vivió y creó en más estrecho contacto con lo que hay de eterno en la poesía:

Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen!
Das Ewge regt sich fort in allen.
Am Sein erhalte dich beglückt!
Das Sein ist ewig, denn Gesetze
Bewahren die lebendgen Schätze,
Aus welchen sich das All geschmückt.

¡Ningún ser puede reducirse a nada!
Lo Eterno late siempre en todos ellos.
Permanece dichoso, asido al Ser.
Él es eterno, pues existen leyes
Que salvaguardan los tesoros vivos
De donde el Universo se adornó.



BIBBLIOGRAFÍA E ÍNDICES

ABREVIATURAS

DPh = Deutsche Philologie im Aufriss, ed. W. Stammler, Berlín, Bielefeld, 1951 sigs.
DVj = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
DWL = Dictionary of World Literature, Criticism — Forms — Technique. Ed. Joseph T. Shipley, Nueva York, 1943.
GRM = Germanisch-Romanische Monatsschrift.
N = Neophilologus.
PhLw = Philosophie der Literaturwissenschaft, ed. E. Ermatinger, Berlín, 1930.
RL = Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, ed. P. Merker y W. Stammler, 4 vols., Berlín, 1925-31.
Rlc = Revue de littérature comparée.
Tr = Trivium, Schweizerische Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft.

INTRODUCCION

SOBRE LA DETERMINACIÓN DEL OBJETO DE LA CIENCIA DE LA LITERATURA

A. C. BRADLEY, Poetry for Poetry's sake, en: *Oxford Lectures on Poetry* (1959), Londres, 1934.
L. ABERCROMBIE, *The Theory of Poetry*, Londres, 1924.
K. SCHULTZE-JAHDE, *Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie u. Literaturwissenschaft*, Berlín, 1928.
R. BOSCH, *Die Problemstellung der Poetik*, Leipzig, 1928.
R. INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, Halle, 1931.
A. E. HOUSMAN, *The Name and Nature of Poetry*, Cambridge, 1933.
JEAN D'UDINE, *Qu'est-ce que l'éloquence et la poésie?*, París, 1933.

J. LONGHAYE, *Théorie des Belles Lettres*. L'âme et les choses dans la parole, París, 1934.
G. A. BORGESE, *Poetica dell'unità*, Milán, 1934.
C. CAULDWELL, *Illusion and Reality*. A study of the sources of poetry, Londres, 1937.
L. BERIGER, *Die literarische Wertung*, Halle, 1938.
E. STAIGER, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zurich, 1939.
GÜNTER MÜLLER, Über die Seinsweise von Dichtung, *DVj* 17, 1939.
CHARLES DU BOS, *What is Literature?*, Londres, 1940.
G. STORZ, *Gedanken über die Dichtung*, Francfort, 1941.
ROBERT SALMON, *El problema central de la crítica literaria*, Mendoza, 1942.
FIDELINO DE FIGUEIREDO, *A luta pela expressão*, Coímbra, 1944.
E. G. WOLFF, *Aesthetik der Dichtkunst*, Zurich, 1944.
B. CROCE, *La poesia*. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura, 4.ª ed., Bari, 1946.
ATTILIO MOMIGLIANO, *Tecnica e teoria letteraria*, Milán, 1948.
J.-P. SARTRE, Qu'est-ce que la littérature?, en *Situations*, II, París, 1948.
M. WEHRLI, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Forschungsbericht), Berna, 1951.
G. WHALLEY, *The Poetic Process*, London, 1954.

SOBRE LA METODOLOGÍA DE LA CIENCIA DE LA LITERATURA

FRANCESCO DE SANCTIS, *Teoria e storia della letteratura*, ed. B. Croce, 2 vols., Bari, 1926.
ERNST ELSTER, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, 2 vols., Halle, 1907-1911.
F. BALDENSPERGER, *La littérature: création, succès, durée*, 2.ª ed., París, 1934.
CH. M. GAYLEY y B. P. KURTZ, *Methods and Materials of Literary Cricitism*, Boston, 1920.
LUIGI TONELLI, *La critica*, Roma, 1920.
ANDRÉ MORIZE, *Problems and Methods of Literary History*, Boston, 1922.
O. WALZEL, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Potsdam, 1923.
G. RUDLER, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, Oxford, 1923.
EMIL WINKLER, *Das dichterische Kunstwerk*, Heidelberg, 1924.
J. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, 2.ª ed., Londres, 1944.
— *Practical Criticism*, 4.ª ed., Londres, 1939.
PIERRE AUDIAT, *La biographie de l'œuvre littéraire*, París, 1925.
M. DRAGOMIRESCU, *La science de la littérature*, 5 vols., París, 1928 sigs.
H. W. GARROD, *The Profession of Poetry*, Oxford, 1929.
— *The Study of Poetry*, Oxford, 1936.
E. ERMATINGER, ed., *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlín, 1930.
— *Das dichterische Kunstwerk*, 3.ª ed., Leipzig, 1939.
TH. SPOERRI, *Präludium zur Poesie*. Eine Einführung in die Deutung des dichterischen Kunstwerks, 1929.
— *Die Formwerdung des Menschen*. Die Deutung des dichterischen Kunstwerks als Schlüssel zur menschlichen Wirklichkeit, Berlín, 1938.

LUIGI RUSSO, *Problemi di metodo critico*, Bari, 1929.
— *La critica letteraria contemporanea*, vol. I, Bari, 1942.
JOHN MIDDLETON MURRY, *Aspects of Literature*, Londres, 1930.
F. BOILLOT, *The methodical study of literature*. París, 1931.
OLIVER ELTON, *The Nature of Literary Criticism*, Manchester, 1932.
DESMOND MACCARTHY, *Criticism*, Londres, 1932.
N. ALONSO CORTÉS, *Elementos de preceptiva literaria*, 2.ª ed., Valladolid, 1932.
W. MAHRHOLZ, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, 2.ª ed., rev. por Franz Schultz, Leipzig, 1933.
T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londres, 1933.
— *Essays Ancient and Modern*, Londres, 1936.
HENRY HAZLITT, *The Anatomy of Criticism*, Nueva York, 1933.
N. R. F. MAIER y H. W. RENINGER, *A Psychological Approach to Literary Criticism*, Appleton, 1933.
AUGUSTO MAGNE, *Principios elementares da literatura*, San Paulo, 1935.
F. MONTANARI, *Introduzione alla critica letteraria*, Roma, 1936.
P. F. SPECKBAUGH, *Some General Canons of Literary Criticism*, Washington, 1936.
P. VALÉRY, *Introduction à la poétique*, París, 1938.
DAVID SHILLAN, *Exercises in Criticism*, Londres, 1938.
HERBERT READ, *Collected Essays in Literary Criticism*, Londres, 1938.
A. THIBAUDET, *Réflexions sur la critique*, París, 1939.
J. PETERSEN, *Die Wissenschaft von der Dichtung*, vol. I, Berlín, 1939.
H. OPPEL, *Die Literaturwissenschaft der Gegenwart*, Stuttgart, 1939.
— *Morphologische Literaturwissenschaft*, Maguncia, 1947.
— Methodenlehre der Literaturwissenschaft, en *DPh*.
R. PETSCH, *Deutsche Literaturwissenschaft*, Berlín, 1940.
J. CROWE RANSOM, *The New Criticism*, Norfolk, 1941.
NORMAN FOERSTER, JOHN MACGALLIARD, RENÉ WELLEK y otros, *Literary Scholarship: its Aims and Methods*, Chapel Hill, 1941.
FRANCESCO FLORA, *I miti della parola*, Bari, 1942.
V. GIRAUD, *La critique littéraire: le problème, les théories, les méthodes*, París, 1946.
S. DRESDEN, *Existentiephilosophie en literatuurbeschouwing*, Amsterdam, 1946.
F. J. BILLESKOV-JANSEN, *Esthétique de l'œuvre d'art littéraire*, Copenhague, 1948.
R. WELLEK y A. WARREN, *Theory of Literature*, Nueva York, 1949; trad. española, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1953.
I. KÖRNER, *Einführung in die Poetik*, Francfort del M., 1949.
F. MARTINI, "Poetik", en *DPh*, ed. W. Stammler, Berlín, 1951.
HARRY LEVIN, Criticism in Crisis, *Comparative Literature VII*, 1955.

SOBRE LA HISTORIA DE LA CIENCIA DE LA LITERATURA

Cfr. los artículos de DWL: *American Criticism, English Criticism, French Criticism, German Criticism, Italian Criticism, Spanish Criticism*.

Alemania:

S. V. LEMPICKI, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Gotinga, 1920.
— "Literaturgeschichtsschreibung", en *RL*.
F. SCHULTZ, "Die philosophisch-weltanschauliche Entwicklung der literarhistorischen Methode", en *PhLw*, Berlín, 1930.
J. PETERSEN, *Die Wissenschaft von der Dichtung I*, Berlín, 1939.
KURT MAY, "Über die gegenwärtige Situation einer deutschen Literaturwissenschaft", *Tr* V, 1947.

España:

MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 vols., Madrid, 1940.

Estados Unidos:

NORMAN FOERSTER, *American Criticism*, Boston, 1928.
LANGA-BOESCHENSTEIN, *Kulturkritik und Literaturbetrachtung in Amerika*, Breslau, 1938.

Francia:

J. BABBITT, *Masters of Modern French Criticism*, Cambridge, 1913.
E. V. JAN, Wandlungen der literarischen Kritik in Frankreich in den letzten 100 Jahren, *GRM*, 1933.
PAUL KRÜGER, *Fransk literaer kritik indtil 1830*. Ideer og metoder. Copenhague, 1936.
F. BALDENSPERGER, *La critique et l'histoire littéraire en France au 19e et au début du 20e siècles*. En collaboration avec H. S. KRAIG jr., Nueva York, 1945.

Inglaterra:

J. H. O'LEARY, *English Literary History and Bibliography*, Londres, 1928.
M. ERTLE, *Englische Literaturgeschichtsschreibung, Aesthetik und Psychologie in ihren Beziehungen*. Tesis, Berlín, 1936.
G. SAINTSBURY, *A history of English Criticism*, Londres, 1936.
H. W. HÄUSERMANN, *Studien zur englischen Literaturkritik 1910-1930*, Bochum, 1938.

Italia:

LUIGI TONELLI, *La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni*, Bari, 1914.
GIOVANNI GETTO, *Storia delle storie letterarie*, "Idee Nove", Milán.
Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886-1936). Saggi dedic. a V. Rossi, 2 vols. Florencia, 1937.

Portugal:

FIDELINO DE FIGUEIREDO, *História da critica literária em Portugal*. Lisboa, 1916.

Capítulo I

SUPUESTOS FILOLÓGICOS

EDICIÓN CRÍTICA

André Morize, *Problems and Methods of Literary History*, Boston, 1922.
G. Witkowski, *Textkritik und Editionstechnik neueren Schriftwerke*, Leipzig, 1924.
Reinhold Backmann, Die Gestaltung des Apparats in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter, *Euphorion* 25, 1924.
J. Bédier, La tradition manuscrite du Lai de l'ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes, *Romania*, 1928.
— De l'édition princeps de la "Chanson de Roland" aux éditions les plus récentes, *Romania*, 63, 64; 1937, 1938.
G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florencia, 1934.
Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori, da Dante al Manzoni*, Florencia, 1938.
W. W. Greg, *The Editorial Problem in Shakespeare*, Oxford, 1942.
R. B. MacKerrow, *Prolegomena for the Oxford Shakespeare, a study in editorial method*, Oxford, s. a.

En los países románicos, las ediciones críticas de textos literarios están ampliamente centralizadas; hay series de textos que han sido trabajadas según los mismos principios técnicos, de manera que todos los volúmenes publicados representan textos fidedignos. Señalemos aquí:

En España:

Biblioteca de Autores Españoles.
Clásicos Castellanos.
Nueva Biblioteca de Autores Españoles.

En Francia:

Les Grands Ecrivains de la France.
La Société des textes français modernes.
Bibliothèque Ecole de Chartes.

En Italia:

Scrittori d'Italia.
Società Dantesca Italiana.

DETERMINACIÓN DEL AUTOR

Diccionarios de anónimos y seudónimos:

Alemania:

M. Holtzmann-Bohatta, *Deutsches Anonymen-Lexikon*, 7 vols., Weimar, 1902-28.
— *Deutsches Pseudonymen-Lexikon*, Viena, Leipzig, 1906.

Escandinavia:

Bygden, *Svensk Anonym- og Pseudonym-Lexikon*, 2 vols., Upsala, 1898-1915.
Hjalmar Pettersen, *Norsk Anonym- og Pseudonym-Lexikon*, Oslo, 1924.

España:

E. Ponce de León y Freire y F. Zamora Lucas, *1.500 seudónimos modernos de la literatura española* (1900-42), Madrid, 1942.

Francia:

A. A. Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, 7 vols., 3.ª ed., París, 1872-79. Complem.: *Supplément*, par G. Brunet, París, 1889; H. Celani, *Additions et corrections*, París, 1902.

Inglaterra:

S. Halkett y J. Laing, *A Dictionary of Anonymous and Pseudonymous English Literature*, ed. J. Kennedy, W. A. Smith y A. F. Johnson, 7 vols., Edimburgo, Londres, 1926-34.
C. A. Stonehill, A. Black y H. W. Stonehill, *Anonyma and Pseudonyma*, 4 vols., Londres, 1927.

Italia:

G. Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, 3 vols, Milán, 1848-59; *Suplemento* ed. Passano, Ancona, 1887.

Países Bajos:

A. de Kempenaer, *Vernomde nederlandsche en vlaamsche schrijvers*, 1928.

Portugal:

Martinho Augusto da Fonseca, *Subsídios para um dicionário de pseudónimos, iniciais e obras anónimas de escritores portugueses*, Lisboa, 1896.

CUESTIONES DE DATACIÓN

Falsificaciones literarias:

J. M. Quérard, *Les supercheries littéraires dévoilées*, 3 vols., París, 1869-70.
A. Farrer, *Literary Forgeries*, Londres, 1907.
A. Thierry, *Grandes mystifications littéraires*, 2 vols., París, 1911-13.
Roger Picard, *Artifices et mystifications littéraires*, Montreal, 1945.

Datación de obras de:

Lope de Vega: Milton A. Buchanan, *The Chronology of Lope de Vega's*

Plays, Toronto, 1922; A. HÄMEL, *Studien zu Lope de Vegas Jugenddramen*, Halle, 1925; S. G. MORLEY y C. BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, Nueva York, 1940.
Calderón: H. W. HILBORN, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, 1938.
Shakespeare: Sobre el estado actual de la investigación informa PETER ALEXANDER, *Shakespeare's Life and Art*, 2.ª ed., Londres, 1944.

Obras generales de consulta:

Répertoire chronologique des littératures modernes, ed. P. v. Tieghem, París, 1935 ss.
A. SPEMANN, *Vergleichende Zeittafel der Weltliteratur*, Stuttgart, 1951.

Colecciones importantes de baladas:

Alemania:

Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, serie: "Deutsches Volkslied", ed. JOHN MEIER; *Deutsche Volkslieder*, con sus melodías, ed. JOHN MEIER, Berlín, 1935 ss.

Dinamarca:

GRUNDTVIG, *Danmarks gamle Folkeviser*; A. OLRIK e IDA FALBE-HANSEN, *Danske Folkeviser i udvalg*.

España:

Romancero general, ed. A. DURÁN (Bibl. de Aut. Esp. X, XVI); *Romances viejos*, ed. WOLF y MENÉNDEZ Y PELAYO (Antología VII-X); *Flor nueva de romances viejos*, ed. MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, 1933.

Inglaterra:

F. J. CHILD, *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 vols., 1882-98; G. L. KITTREDGE, *Popular Ballads*, Boston, 1904.

MEDIOS AUXILIARES

Diccionarios técnicos:

RL, 4 vols., Berlín, 1926-31.
SIR PAUL HARVEY, *Oxford Companion to English Literature*, 3.ª ed., Oxford, 1937.
JOHN MULGEN, *The concise Oxford Dictionary of English Literature*, Oxford 1939 (extracto de la obra anterior).

GRENTE, PAUPHILET y otros, *Dictionnaire des lettres françaises*, Beauchesne, 1939 sigs.
DWL, Nueva York, 1943.
Kleines literarisches Lexikon, 2.ª ed., ed. W. Kayser, Berna, 1953.

Bibliografías nacionales:

Alemania: *Deutsche Nationalbibliographie.*
España. *Bibliografía española.*
Estados Unidos: *American bibliography.*
Francia: *Bibliographie de la France. Les livres de l'année.*
Inglaterra: *The English Catalogue of Books.*
Italia: *Bolletino delle publicazioni italiane; Bolletino della biblioteca nazionale di Firenze.*
Países Bajos: *Brinkmans catalogus der boeken.*
Suiza: *Bibliographisches Bulletin der Schweiz.*

Bibliografías especiales:

Alemania:

R. F. ARNOLD, *Allgemeine Bücherkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte*, 3.ª ed., Berlín, 1931.
Jahresberichte über die Neuerscheinungen auf dem Gebiet der germanischen Philologie (incl. literatura de la Edad Media y del s. XVI), Berlín, (para los años 1940-1945, OTTO SPRINGER, Germanic Bibliography 1940-45, *Journal of Engl. and Germ. Philology*, 45, núm. 3, 1946).
Jahresberichte über die Neuerscheinungen auf dem Gebiet der neueren deutschen Literatur, Berlín.
J. DRESCH, *Guide de l'étudiant germaniste*, París, 1945.
JOSEF KÖRNER, *Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums*, Berna, 1948.
H. W. EPPELSHEIMER, *Bibliographie der deutschen Literaturwissenschaft* (1945-1953), Francfort, 1957.

España:

R. FOULCHÉ-DELBOSC y L. BARRAU-DIHIGO, *Manuel de l'hispanisant*, 2 vols., Nueva York, 1920-1924.
R. L. GRISMER, *A New Bibliography of the Literatures of Spain and Spanish America*, Minneapolis, 1941 ss.

Francia:

G. LANSON, *Manuel bibliographique de littérature française* (1500-1906), supplément jusqu'en 1925, París, 1925.
F. VARILLON y H. HOLSTEIN, *Bibliographie élémentaire de littérature française*, París, 1935.

J. GIRAUD, *Manuel de bibliographie littéraire pour les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles français* (1921-35), París, 1939 (complemento de Lanson).
E. BOUVIER y P. JOURDA, *Guide de l'étudiant en littérature française*, París.

Inglaterra:

R. B. MACKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary students*, Oxford, 1927.
The Cambridge Bibliography of English Literature, ed. F. W. BATESON, Cambridge, 1941.
Annual Bibliography of English Language and Literature, Cambridge.
The Year's Work in English Studies, Oxford.

Italia:

GUIDO MAZZONI, *Avviamento allo studio critico delle lettere italiane*, 3.ª ed., Florencia, 1932.
GIUSEPPE PREZZOLINI, *Repertorio bibliografico della storia e della critica della letteratura italiana dal 1903 al 1932*, 2 vols., Roma, 1937-39.
N. D. EVOLA, *Bibliografia degli studi sulla letteratura italiana* (1920-34), 3 vols. Milán, 1938-40.
T. L. RIZZO, *Manuale per lo studio critico della letteratura italiana*. Palermo, 1946.

Portugal:

AUBREY BELL, *Portuguese Bibliography*, Londres, 1923.

Bibliografías especiales de carácter más amplio:

Fascículos suplementarios de la *Zeitschrift für Romanische Philologie: Bibliographie*. Bibliogr. 1927-35: núms. 47-55 (1938); 1936-37; números 56-57 (1940); 1938-39: núms. 58-59 (1943).
The Year's Work in Modern Language Studies, Cambridge.

Diccionarios de títulos:
Para la literatura de lengua alemana: MAX SCHNEIDER, *Deutsches Titelbuch*. 2.ª ed., Berlín, 1927.
Para todas las literaturas (títulos y figuras literarias): *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, casa ed. Bompiani, Milán, 6 vols., 1947 ss. (en cada voz enunciada, una biografía del autor y una breve valoración de la obra; el tomo I va precedido de una exposición de las más importantes corrientes ideológicas).

Diccionarios bio-bibliográficos:

Alemania:

K. GOEDEKE, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung* (comienzos

hasta 1830). 13 vols., parcialmente en 3.ª ed., Dresde (se ha iniciado la continuación hasta 1880).

Verfasserlexikon des deutschen Mittelalters, ed. W. STAMMLER, Berlin-Leipzig, desde 1953.

W. KOSCH, *Deutsches Literatur-Lexikon*. Biographisches u. bibliographisches Handbuch, 2.ª ed., Berna, 1947 ss.

España:

N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Vetus [et Nova]*, 4 vols., Madrid, 1783-1788.

C. A. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo biográfico-bibliográfico del Teatro antiguo español*, Madrid, 1860.

M. SERRANO Y SANZ, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1883*, 2 vols., Madrid, 1903-1905.

Diccionario de la Literatura Española, Madrid, Rev. de Occidente, 1949.

F. C. SAINZ DE ROBLES, *Diccionario de la Literatura*, 3 vols., Madrid, 1950.

Francia:

Además de las obras citadas de Lanson, Giraud, cfr.:

H. P. THIEME, *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1930*, 3 vols., París, 1933.

H. TALVART y J. PLACE, *Bibliographie des auteurs modernes de la langue française. 1801-1927*, París, 1929 ss.

Inglaterra:

JOHN EDWIN WELLS, *A Manual of the Writings in Middle English* (1050-1400), Oxford, 1916. Suplem. 1919, 1920 y ss.

Italia:

A. D'ANCONA y O. BACCI, *Manuale di letteratura italiana*, 6 vols., Florencia, 1925-34.

Portugal:

INNOCÊNCIO (FRANCISCO DA SILVA), *Dicionário bibliográfico português*, 21 volúmenes, Lisboa, 1858-1914.

Diccionarios biográficos:

Alemania:

Allgemeine deutsche Biographie, 56 vols., Leipzig, 1875-1912.

H. A. KRÜGER, *Deutsches Literatur-Lexikon*, 1914.

España:

FRANCISCO AGRAMONTE CORTIJO, *Ensayo de un diccionario biográfico cronológico de los siglos XV al XX*, Madrid, 1942.

Estados Unidos:

Dictionary of American Biography, 17 vols., Nueva York, 1928-1936.

Francia:

MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne*, 45 vols., París, 1843-1865.
Dictionnaire de biographie française; hasta ahora 3 vols., París, 1929 ss.

Inglaterra:

Dictionary of National Biography, 21 y 3 vols., Londres, 1885-1927.
J. W. COUSIN, *A Short Biographical Dictionary of English Literature*, Dent, 1942.

Italia:

D. CINTI, *Dizionario degli scrittori italiani classici, moderni e contemp.*, Milán, 1939.
G. CASATI, *Dizionario degli scrittori d'Italia*, 3 vols.
V. TURRI y U. RENDA, *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, 2.ª ed., Turín, 1941.

Países Bajos:

Nieuw Nederlandsch biograf. woordenboek, 8 vols., Leiden, 1937 ss.

Suiza:

Diccionarios internacionales de autores:

G. VAPERAU, *Dictionnaire universel des contemporains*, 6.ª ed., París, 1893-95.
H. W. EPPELSHEIMER, *Handbuch der Weltliteratur*, 2.ª ed., 2 vols., Francfort, 1947, 1950.
HENRIQUE PERDIGAO, *Dicionário universal de literatura*, 2.ª ed., Oporto, 1940 (ordenado por fechas de nacimiento).
Columbia Dictionary of Modern Literature, ed. HORATIO SMITH, Nueva York, 1947.
KINDERMANN-DIETRICH, *Lexikon der Weltliteratur*, 2.ª ed., Viena, 1950.
Kleines literarisches Lexikon, 2.ª ed., ed. W. KAYSER, Berna, 1953.
Die Weltliteratur. Biographisches, literarhistorisches und bibliographisches Lexikon, ed. E. FRAUWALLNER u. a., 3 vols., Viena, 1951.

REVISTAS:

Se indican aquí las más importantes entre las que abarcan simultáneamente las literaturas románicas y germánicas:

Archiv für das Studium der neueren Sprachen (Herrig).
Comparative Literature.
DVj
Edda. Nordisk tidskrift for litteraturforskning
GRM
Harvard Studies and Notes in Philology and Literature.

Helicon. Revue internationale des problèmes généraux de la littérature
Modern Language Notes
Modern Language Review
Modern Philology
Modern Philology Quarterly
N
Philological Quarterly
Publications of the Modern Language Association of America
Revue de philologie
Rlc
Studia neophilologica

CAPÍTULO II

CONCEPTOS ELEMENTALES DEL CONTENIDO

F. PAULHAN, *Psychologie de l'invention*, 2.ª ed., París, 1911.
K. WIEGAND, *Geschichte der deutschen Dichtung*, 2.ª ed., Colonia, 1928.
J. KÖRNER, "Erlebnis, Motiv, Stoff", en *Festschrift für Walzel*, 1924.
— Artículo Motiv, en *RL*.
R. PETSCH, Motiv, Formel, Stoff, en *Deutsche Literaturwissenschaft*, Berlín, 1940.
O. WALZEL, *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926.
O. GÖRNER, *Vom Memorabile zur Schicksalstragödie*, Berlín, 1931.
W. KROGMANN, Motivübertragung und ihre Bedeutung für die literarhistorische Forschung, *N*. 17, 1937.
KENNETH BURKE, *A Grammar of Motives*, Nueva York, 1945.
HERMANN MEYER, *De Levensavond als litterair motief*, Amsterdam, 1947.
H. PETRICONI, *Die verführte Unschuld*, Hamburgo, 1953.

Medios auxiliares para la historia de los asuntos y motivos:

Colección de textos:

Para la literatura española:

Colecciones de textos de JOSÉ MANUEL BLECUA en la Editorial Hispánica, Madrid; vol. 1: *aves* (1943); vol. 2: *flores* (1944); vol. 3: *el mar* (1945).

Para la literatura francesa:

"*Les thèmes poétiques*", casa ed. Garnier, París (p. ej.: CHARLES LE GOFFIC, *Les poètes de la mer du moyen âge à nos jours*, 2.ª ed. 1928).

Serie de estudios:

"*Stoff- und Motivgeschichte*", ed. P. MERKER y G. LÜDTKE, casa ed. W. de Gruyter, Berlín (p. ej.: W. GRENZMANN, *Die Jungfrau von Orléans*

in d. Dichtung; W. GOLTHER, *Tristan und Isolde in der französischen u. deutschen Dichtung).*

Bibliografías:

K. BAUERHORST, *Bibliographie der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur,* Berlín, 1931; A. LUTHER, *Deutsches Land in deutscher Erzählung,* 2.ª ed., Leipzig, 1937; *Deutsche Geschichte in deutscher Erzählung,* Leipzig, 1940.

Investigación del cuento popular (Märchen):

Fue la escuela finlandesa la que colocó el concepto del motivo en el centro de la investigación del cuento popular; cfr.:

KAARLE KROHN, *Die folkloristische Arbeitsmethode,* Oslo, 1928.

Los resultados de la investigación se publican sobre todo en las *Folklore Fellow Communications,* fundadas en Helsinki, 1910, por Krohn. Cfr.:

Núm. 3: ANTTI AAERNE, *Verzeichnis der Märchentypen,* 1910 (reelaborado como núm. 73 por STITH THOMPSON, 1928).

Núm. 96: KAARLE KROHN, *Über einige Resultate der Märchenforschung,* 1931.

MAX LÜTHI, *Das europäische Volksmärchen,* Form und Wesen, eine literatur-wissenschaftliche Darstellung, Berna, 1947.

Diccionarios de motivos:

J. BOLTE y G. POLÍVKA, *Anmerkungen zu den Märchen der Brüder Grimm,* 5 vols., 1913 ss.

STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature,* 6 vols., Bloomington, Indiana, 1932-36.

DOMINIC P. ROTUNDA, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose,* Bloomington, 1942.

Estudios importantes sobre historia de los motivos:

N. PERQUIN, *W. Raabes Motive als Ausdruck seiner Weltanschauung,* Amsterdam, 1928.

C. F. SPURGEON, *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies,* Oxford, 1929.

I. SICILIANO, *François Villon et les thèmes poétiques du moyen âge,* París, 1934.

LAWRENCE ECKER, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang. Eine motivgeschichtliche Untersuchung,* Berlín-Leipzig, 1934.

HERMANN MEYER, *Der Typus des Sonderlings in der deutschen Literatur,* Amsterdam, 1943.

Investigación de los tópicos:

J. L. Lowes, *Convention and Revolt in Poetry*, 2.ª ed., Londres, 1930.
E. R. Curtius, Mittelalterstudien (en *Zeitschr. f. roman. Philologie*, 1938, 1943; *DVj*, 1941; *Roman. Forschungen*, 1941, 1942, *et al.*).
— *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948.
María Rosa Lida, Transmisión y recreación de temas greco-latinos en la poesía española, *Rev. de Filología Hispánica*, I, 1939.
Bl. González de Escandón, *Los temas del "carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, 1938.
Herbert J. C. Grierson, *Rhetoric and English Composition*, Londres, 1944.

Emblemática:

Henry Green, *Alciati and his Book of Emblems*. A biographical and bibliographical study, Londres, 1872.
M. P. Verneuil, *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*, 1897.
A. G. C. de Vries, *De Nederlandse Emblemata*, Tesis, Amsterdam, 1899.
M. Brunet, Emblèmes, *Revue archéologique* VIII.
J. L. Liersay, St. Guazzo and the Emblemata of Alciati, *Philol. Quarterly* XVIII, 1939.
E. N. S. Thompson, *Literary Bypaths of the Renaissance*, New Haven, 1924.
Mario Praz, *Marinismo in Inghilterra*, Florencia, 1925.
— *Studies in 17th Century Imagery I*, Londres, 1939.
— *A Bibliography of Emblem Books*, Londres, 1947.
M. Romera Navarro, Las alegorías del "Criticón" (Gracián), *Hispanic Review* IX, 1941.
Henri Stegemeier, Problems in Emblem Literature, *Journal of Engl. and Germ. Philol.* 46, 1946.
Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, Londres, 1948.

CAPÍTULO III

CONCEPTOS ELEMENTALES DEL VERSO

Generalidades:

A. W. de Groot, *Algemene Versleer*, La Haya, 1946.

El verso antiguo:

W. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, 2.ª ed., 1870.
W. K. Hardie, *Res metrica*, 1920.

U. v. Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, Berlín, 1921.
P. Maas, Griechische Metrik, en Gercke y Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft I*, Leipzig, 1923.
Fr. Vollmer, *Römische Metrik*, ib.
O. Schröder, *Griechische Versgeschichte*, 1930.
W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque*, 1936.
K. Rupprecht, *Einführung in d. griechische Metrik*, 3.ª ed., 1949.

El verso alemán:

J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, 2.ª ed., 1902.
F. Saran, *Deutsche Verslehre*, 1907.
—*Deutscher und antiker Vers*, 1917.
A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, 3 vols., Berlín-Leipzig, 1925.
P. Habermann, artículo Metrik, en *RL*.
K. Wagner, Phonetik, Rhythmik, Metrik, en *Germanische Philologie, Festschrift für Behaghel*, Heidelberg., 1934.
O. Paul, *Deutsche Metrik*, 3.ª ed., Munich, 1950.
W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, 5.ª ed., Berna, 1957.

El verso español:

Menéndez y Pelayo, Noticias para la historia de nuestra métrica, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria VI*, Madrid, 1942.
E. Benot, *Prosodia castellana y versificación*, 3 vols., Madrid, 1902.
Dorothy Clarke, Una bibliografía de versificación española, en *Revista de Filología Hispánica*, 1941.
(Cfr. también los estudios de D. Clarke sobre determinadas formas de verso y de estrofa, en *Rev. de Filol. Hisp.*, 1941; *Hispanic Review*, 1941, 1942, *et al.*).

El verso francés:

Th. Spoerri, *Französische Metrik*, Munich, 1929.
P. Verrier, *L'isochronisme dans le vers français*, París, 1912.
— *Le vers français*, 3 vols., París, 1931-32.
M. Grammont, *Le vers français*, 4.ª ed., París, 1946.
M. Formont y A. Lemerre, *Le vers français; versification et poétique*, París, 1937.
J. Suberville, *Histoire et théorie de la versification française*, 2.ª ed., París, 1946.
Georges Lote, *Histoire du vers français, I, Moyen Age*, 2 vols., París, 1949.

El verso inglés:

G. Saintsbury, *History of English Prosody*, 3 vols., Londres, 1906-09.

J. W. Bright y R. D. Miller, *The Elements of English Versification*, Boston, Londres, 1910.
Gilbert Murray, *The Classical Tradition in Poetry*, Oxford, 1927.
P. F. Baum, *The Principles of English Versification*, Cambridge, 1927.
P. Verrier, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, 2 vols.
G. W. Allen, *American Prosody*, 1935.
C. M. Lewis, *The Principles of English Verse*, Yale, 1946.

El verso italiano:

P. E. Guarnerio, *Manuale di versificazione italiana*, Milán, 1893.
T. Casini, *Le forme metriche italiane*, Florencia, 1900.
F. D'Ovidio, *Versificazione italiana*, Milán, 1910.
— *Versificazione romanza*, Nápoles, 1932.

El verso neerlandés:

G. S. Overdiep, *Beknopte Nederlandse versleer*.
G. Stuiveling, *Versbouw en ritme in de tijd van '80*, 1934.

El verso portugués:

A. Pimenta, *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa, 1928.
João da Silva Correia, *A rima e a sua acção linguística, literária e ideológica*, Lisboa, 1930.
Amorim de Carvalho, *Tratado de versificação portuguesa*, Oporto, 1941.

Análisis del sonido:

E. Sievers, Ziele und Wege der Schallanalyse, en *Festschrift für Streitberg*, 1924, y separ.
G. Ipsen y F. Karg, *Schallanalytische Versuche*, Heidelberg, 1928.
J. Vendryes, La phonologie et la langue poétique, en *Proceedings of the 2nd Intern. Congress of phonet. sciences* (Londres, 1935), Cambridge, 1936.

CAPITULO IV

LAS FORMAS LINGÜÍSTICAS

Figuras retóricas:

R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, 2.ª ed., Leipzig, 1874.
E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, 2 vols., Leipzig, 1915-16.
R. M. Meyer, *Deutsche Stilistik*, Munich, 1913.

D. L. CLARK, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*, 1922.
L. LAURAND, L'art oratoire des anciens, en *Manuel des études grecques et latines III*, 1929 (con bibliogr.).
AUGUSTO MAGNE, *Principios elementares de literatura*, San Paulo, 1935.
HERBERT GRIERSON, *Rhetoric and English Composition*, Edimburgo, Londres, 1944.
H. LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Munich, 1949.

Vocabulario:

ULRICH LEO, *Fogazzaros Stil und der symbolistische Lebensroman*, Heidelberg, 1928.
DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935.
ERNEST BENDZ, *P. Valéry et l'art de la prose*, Goteborg, 1936.
— *A. Gide et l'art d'écrire*, París, 1939.
M. CRESSOT, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, París, 1938.
Para el vocabulario literario alemán, cfr. *Deutsche Wortgeschichte*, ed. por FR. MAURER y FR. STROH, 3 vols., Berlín, 1943 (con bibliogr.).
A. LANGEN, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tubinga, 1954.

Metáfora y otras figuras:

TH. MEYER, *Das Stilgesetz der Poesie*, Berlín, 1901.
HEINZ WERNER, *Die Ursprünge der Metapehr*, 1919.
G. ESNAULT, *Métaphores occidentales*, París, 1925.
W. P. KER, The simile, en *Form and Style in Poetry*, Londres, 1929.
H. PONGS, *Das Bild in der Dichtung*, 2 vols., Marburgo, 1927, 1939.
P. JOSEF FLESCH, *Metaphysik des Symbols und der Metapher*, 1934.
M. DE PAIVA BOLÉO, *A metáfora na lingua Port. corrente*, Coimbra, 1935.
I. A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, 1936.
ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'expérience poétique*, 4.ª ed., París, 1938.
H. KONRAD, *Etude sur la métaphore*, París, 1939.
H. ADANK, *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, Ginebra, 1939.
C. F. P. STUTTERHEIM, *Het begrip metaphoor*, Amsterdam, 1941.
MARC EIGELDINGER, *Le dynamisme de l'image dans la poésie française*, Neuchâtel, 1943.
C. DAY LEWIS, *The poetic image*, Londres, 1947.
V. SÉGALEN, Les synesthésies et l'école symboliste, *Mercure de France* 42, 1902.
H. LAURES, *Les synesthésies*, París, 1908.
A. WELLEK, Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte, *Zeitschr. für Aesthetik*, 23, 1929.
— Renaissance- und Barocksynesthesien, *DVj* 9, 1931.
— Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert, *DVj* 14, 1936.

C. S. BROWN, The Colour Symphony before and after Gautier. *Compar. Literature V*, 1953.

Sintaxis en general:

K. BÜHLER, Vom Wesen der Syntax, en *Festschrift für K. Vossler*, Heidelberg, 1922.
O. JESPERSEN, *Language*, Londres, 1922.
— *The System of Grammar*, Londres, 1922.
J. RIES, *Beiträge zur Grundlegung der Syntax*, 3 vols., Praga, 1927-31.
H. AMMANN, *Die menschliche Rede*, 2 vols., Lahr, 1928.
W. HAVERS, *Handbuch der erklärenden Syntax*. Ein Versuch zur Erforschung der Bedingungen und Triebkräfte in Syntax und Stilistik, Heidelberg, 1931.
EINAR LÖFSTEDT, *Syntactica II*, Lund, 1933.
W. v. WARTBURG, *Einführung in Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft*, Halle, 1943 (trad. francesa, París, 1946).

Sintaxis alemana:

O. ERDMANN, *Grundzüge der deutschen Syntax*, Stuttgart, 1886 ss.
O. BEHAGHEL, *Deutsche Syntax*, Heidelberg, 1923 ss.
H. WUNDERLICH y H. REIS, *Der deutsche Satzbau*, 2 vols., 3.ª ed., Stuttgart, 1924-25.
H. GUMBEL, *Deutsche Sonderrenaissance in deutscher Prosa*, Francfort, 1930,
ERNST OTTO, *Grundlinien der deutschen Satzlehre*, Brünn, 1943.
H. GLINZ, *Die innere Form des Deutschen*, Berna, 1952.

Sintaxis española:

R. K. SPAULDING, *Syntax of the Spanish Verb*, Nueva York, 1931.
ALICE BRAUER, *Beiträge zur Satzgestaltung der spanischen Umgangssprache*, Hamburgo, 1931.
H. KENNISTON, *The Syntax of Castilian Prose*. The 16th century. Chicago, 1937.

Sintaxis francesa:

F. BRUNOT, *Histoire de la langue française*, París, 1913 ss.
E. LERCH, *Historische französische Syntax*, 3 vols., Leipzig, 1925-34.
SNIJDERS DE VOGEL, *Syntaxe historique du français*, 2.ª ed., Groninga, 1927.
W. v. WARTBURG, *Evolution et structure de la langue française*, 4.ª ed., Berna, 1949.
— y P. ZUMTHOR, *Précis de syntaxe du français contemporain*, Berna, 1947.

Sintaxis inglesa:

O. JESPERSEN, *A Modern English Grammar on Historical Principles*, Parte V, *Syntax*, 4 vol., Heidelberg, Copenhague, 1914-40.
M. DEUTSCHBEIN, *System der neuenglischen Syntax*, Leipzig, 1931.
S. ROBERTSON, *The Development of Modern English*, Londres, 1936.

Sintaxis portuguesa:

SAID ALI, *Formação de palavras e sintaxe do português histórico*, 2.ª ed., San Paulo, 1931.
EPIFANIO DA SILVA DIAS, *Sintaxe histórica port.*, 2.ª ed., Lisboa, 1933.

Sintaxis del verbo:

F. MAURER, *Untersuchungen über die deutsche Verbstellung in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Heidelberg, 1926.
E. KOSCHMIEDER, *Zeitbezug und Sprache*, Leipzig, 1929.
— Zu den Grundfragen der Aspekttheorie, *Indogerman. Forschungen* 53, 1935.
F. BRUNOT, *L'expression des relations et l'expression des modalités*, París, 1932.
M. DE PAIVA BOLÉO, *Tempos e modos em português*, Lisboa, 1935.
— *O perfeito e o pretérito em português em confronto com as outras línguas románicas*, Coímbra, 1937.
A. SCHOSSIG, *Verbum, Aktionsart und Aspekt*, 1936.
E. HOLLMANN, *Untersuchungen über Aspekt und Aktionsart*, Tesis, Jena, 1937.
A. LOMBARD, *L'infinitif de narration dans les langues romanes*, Upsala, 1937.
M. DELBOUILLE, A propos de l'infinitif historique dans les langues romanes, *Rev. belge de philologie* 18, 1939.
W. MATZ, Der Vorgang im Epos, Hamburgo, 1947.
HORST RENICKE, *Die Theorie der Aspekte und Aktionsarten*, Tesis, Marburgo, 1949, y *PBB*, 72, 1950.
HARRI MEIER, Personenhandlung und Geschehen in Cervantes' Gitanilla, *Romanische Forschungen* 51, 1937 (con bibliogr. sobre la inversión).
E. LERCH, Die Inversion im modernen Französischen, en *Festschrift für Bally*, Ginebra, 1939.
BRITTA MARIAN CHARLESTON, *Studies on the Syntax of the English Verb*, Berna, 1941.
JOHN R. FREY, The historical present in narrative literature, partic. in modern German fiction, *Journal of Engl. and Germ. Philology* 45, 1946.
M. CRESSOT, *Le style et ses techniques*, París, 1947.

La mezcla de los tiempos en los romances españoles:

K. VOSSLER, Spanischer Brief, en *Eranos, Festschrift für H. v. Hofmannsthal.*
L. SPITZER, *Stilstudien II*, 30 ss. Munich, 1928.

El genio de la lengua francesa:

K. Vossler, *Frankreichs Kultur und Sprache*, 2.ª ed., Heidelberg, 1929.
— Nationalsprachen als Stile, en *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg, 1925.
E. Lerch, *Französische Sprache und Wesensart*, Francfort, 1933.
A. Dauzat, *Le génie de la langue française*, París, 1943.

El orden de las palabras:

Elise Richter, Grundlinien der Wortstellungslehre, *Zeitschr. für roman. Philologie* 40, 1920.
E. Lerch, *Typen der Wortstellung*, en *Festschrift für Vossler*, Heidelberg, 1922.
A. Séchehaye, *Essai sur la structure logique de la phrase*, París, 1926.
A. Blinkenberg, *L'ordre des mots en français moderne*, 2 vols., Copenhague, 1928-33.
F. Boillot, *Psychologie de la construction de la phrase française moderne*, París, 1930.
Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, París, 1932.
Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935.
F. Brunot, *La pensée et la langue*, 3.ª ed., París, 1936.
J. Marouzeau, *L'ordre des mots*, 1938.
Para Opitz: R. Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus*, Heidelberg, 1926.
Para Proust: L. Spitzer, *Stilstudien II*, Munich, 1928.

Estilo indirecto libre:

Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, París, 1926.
O. Walzel, Von erlebter Rede, en *Das Workunstwerk*, Leipzig, 1926.
W. Günther, *Probleme der Rededarstellung*. Untersuchungen zur direkten, indirekten und erlebten Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen, Tesis, Berna, 1928.
F. Todemann, Die erlebte Rede im Spanischen, *Roman. Forschungen*, 44, 1930.
Dujardin, *Le monologue intérieur*. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain, 1931.
W. Bühler, *Die erlebte Rede im englischen Roman*, Zurich, Leipzig, 1937.
O. Funke, Zur "Erlebten Rede" bei J. Galsworthy, en *Wege und Ziele*, Berna, 1945.
M. J. Friedman, *Stream of Consciousness:* A Study in Literary Method, Yale Univ. Press, 1955.

Repercusiones del simbolismo en la sintaxis francesa:

F. Brunot, La langue française de 1815 à nos jours, en L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et littér.*, vol. VIII, París, 1899.

O. HACHTMANN, *Die Vorherrschaft substantivischer Konstruktionen im französischen Sprachstil*, Berlín, 1912.
L. SPITZER, Die syntaktischen Errungenschaften der Symbolisten, en *Aufsätze zur rom. Syntax und Stilistik*, 1918.
A. LOMBARD, *Les constructions nominales dans le français moderne*, Upsala, 1930.

Modos y formas del discurso:

W. PORZIO, *Aischylos*, 1926.
R. BRÄUER, *Der Stilwille Mérimées*, Ginebra, 1930.
G. IPSEN, Gespräch und Sprachform, *Blätter für deutsche Philosophie VI*, 1932.
R. PETSCH, Die epischen Grundformen, en *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1934.
W. KAYSER, Sprachform und Redeform in den Heidebilden der Annette von Droste-Hülshoff, *Jahrbuch d. Freien Deutschen Hochstifts*, Francfort, 1940.
M. CRESSOT, La liaison des phrases dans "Salambô", *Le Français moderne*, 1941.
E. STAIGER, Kleists Bettelweib von Locarno, en *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zurich, 1943.
HERBERT GRIERSON, The paragraph, en *Rhetoric and English composition*, Edimburgo, Londres, 1944.

CAPÍTULO V: LA CONSTRUCCIÓN

CAPÍTULO VI: NOCIONES FUNDAMENTALES DE LA TÉCNICA

Generalidades:

GILBERT MURRAY, Unity and organic constructions, en *The classical tradition in poetry*, Oxford, 1927.
L. E. A. SAIDLA, *Essay for the Study of Structure and Style*, Nueva York, s. a.
F. TROJAN, Wege zu einer vergleichenden Wissenschaft von der dichterischen Komposition, en *Festschrift für O. Walzel*.
HANS KLEIN, Musikalische Komposition in der Dichtkunst, *DVj* 8, 1930.
V. LARBAUD, *Technique*, París, 1932.
HAROLD WESTON, *Form in Literature*. A theory of technique and construction, Londres, 1934.
H. M. SHEFFER, *Structure, Method and Meaning* (con bibliografía), Nueva York, 1951.
K. HAMBURGER, Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung *DVj* 25, 1951.

Sobre la lírica:

MARIANNE THALMANN, *Gestaltungsfragen der Lyrik*, 1925.
GÜNTHER MÜLLER, Studien zum Formproblem des Minnesangs, *DVj* 1, 1923.
— ed. Abschatz, *Anemons und Adonis Blumen*, Halle, 1929.
J. WIEGAND, *Abriss der lyrischen Technik*, 1951.
LEO SPITZER, Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik, *Stilstudien II*, Munich, 1928.
W. SCHADEWALDT, *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion*, Halle, 1928.
ROBERT GRAVES, *Contemporary Techniques of Poetry*, 2.ª ed., Londres, 1929.
J. GASPAR SIMÕES, *O Mistério da poesia*, Coímbra, 1931.
JOACHIM MÜLLER, Das zyklische Prinzip in der Lyrik, *GRM* 20, 1932.
E. VOEGE, *Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik*, Munich, 1932.
F. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle, 1932.
— Das Formproblem des Minnesangs, *DVj* 15, 1937.
H. LÜTZELER, Gedichtaufbau und Welthaltung des Dichters, aufgewiesen am Werk Stefan Georges, *Dichtung und Volkstum* 35, 1934.
R. PETSCH, Die Aufbauformen des lyrischen Gedichts, *DVj* 15, 1937.
— *Die lyrische Dichtkunst*, Halle, 1939.
HELEN MEREDITH MUSTARD, *The lyric Cycle in German Literature*, Columbia Univ. Press, 1947.
J. WIEGAND, *Abriss der lyrischen Technik*, 1951.

Sobre el drama:

G. FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 3.ª ed., Leipzig, 1876.
C. STEINWEG, *Corneille*. Kompositionsstudien, Halle, 1905.
— *Racine*. Kompositionsstudien, Halle, 1909.
O. SPIESS, *Die dramatische Handlung in Goethes Clavigo, Egmont und Iphigenie*. Ein Beitrag zur Technik des Dramas, Halle, 1928.
E. ALBERTINI, *La composition dans les ouvrages de Sénèque*, 1923.
O. WALZEL, Shakespeare dramatische Baukunst, en *Wortkunstwerk*, 1926.
F. JUNGHANS, *Zeit im Drama*, Berlín, 1931.
W. MARTINI, *Die Technik der Jugenddramen Goethes*, Weimar, 1932.
E. F. FREDRICK, *The Plot and its Construction in the 18th century Criticism of French Comedy*, Londres, 1934.
R. PETSCH, Drei Haupttypen des Dramas. *DVj* 12, 1934.
— *Wesen und Formen des Dramas* (Allgemeine Dramaturgie), Halle, 1945.
E. VOLKMANN, *Ursprung und Entwicklung des Monologs bis Shakespeare*, Bonn, 1934.
D. DIBELIUS, *Die Exposition im deutschen naturalistischen Drama*, Tesis, Heidelberg, 1935.
E. KOHLER, L'art dramatique de Lope de Vega. *Revue des cours et conférences*, 1936-37.

ALLARDYCE NICOLL, *The English Theatre*, Londres, 1938.
B. HEWITT, *The Art and Craft of Play Production*, 1940.
GEORG SEIDLER, Musik und Sprache im Drama Schillers und Kleists. Versuch einer neuartigen Verserforschung im Drama, *Dichtung u. Volkstum* 42, 1942.
UNA ELLIS-FERMOR, *The Frontiers of Drama*, Londres, 1945.

Sobre la épica:

F. SPIELHAGEN, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig, 1883.
R. RIEMANN, *Goethes Romantechnik*, Leipzig, 1903.
K. FRIEDEMANN, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig, 1910.
G. R. CHESTER, *Art of Short Story Writing*, Cincinnati, 1910.
F. LEIB, *Erzählungseingänge in der deutschen Literatur*, Tesis, Giessen, 1912.
CLAYTON HAMILTON, *The Art of Fiction*, Nueva York, 1939.
PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921.
W. DIBELIUS, *Englische Romankunst*. Die Technik des englischen Romans im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, 2.ª ed., Leipzig, 1922.
E. WHARTON, *The Writing of Fiction*, 1925.
E. PRESTON, *Recherches sur la technique de Balzac*, París, 1926.
O. WALZEL, Objektive Erzählung, en *Wortkunstwerk*, 1926.
HENRY LÜDECKE, *Die Funktion des Erzählers in Chaucer's epischer Dichtung*, Halle, 1928.
E. MUIR, *The Structure of Novel*, Londres, 1928.
E. SPRANGER, Psychologischer Perspektivismus im Roman, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Francfort, 1930.
M. E. GILBERT, *Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen*, Berlín, 1930.
L. SPITZER, Das Gefüge einer cervantinischen Novelle, en *Romanische Stil- und Literaturstudien II*, Marburgo, 1931.
CL. LUGOWSKI, *Die Form der Individualität im Roman*, Berlín, 1932.
W. WICKARDT, *Die Formen der Perspektive in Dickens' Romanen*, Berlín, 1933.
G. SCHEELE, *Der psychologische Perspektivismus im Roman*, Tesis, Berlín, 1933.
B. HOGARTH, *Technique of Novel Writing*, Londres, 1934.
R. PETSCH, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1934.
H. BLAKKERT, *Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei M. Proust*, Berlín, 1935.
O. LÖHMANN, *Die Rahmenerzählung des Decameron, ihre Quellen und Nachwirkungen*, Halle, 1935.
R. KOSKIMIES, *Theorie des Romans*, Helsinki, 1936.
L. LERNER, *Studien zur Komposition des höfischen Romans*, Münster, 1936.
W. KELLERMANN, *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens im Percevalroman*, 1936.
C. E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley, 1937.
E. VOGELREICH, *Sternes Verhältnis zum Publikum und der Ausdruck dieses Verhältnisses im Stil*, Tesis, Marburgo, 1938.

N. Sapegno, *Tecnica, poetica e poesia nelle opere giovanili di Dante*, Roma, 1939.
F. G. Black, *The Epistolary Novel in the Late 18th Century*. A descript. and bibliogr. study, Eugene (Oregón), 1940.
E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, 5.ª ed., Nueva York, 1940.
E. Dieste, El tiempo épico. Ensayo sobre la novela. *Nosotros XII*, Buenos Aires, 1940.
Joaquín Casalduero, La composición de El Ingenioso Hidalgo D. Quijote, *Rev. de Filología Hispánica* 2, 1940.
— *Sentido y forma de las novelas ejemplares*, Buenos Aires, 1943.
— La composición del segundo Quijote, *Realidad* 2, 1947.
W. v. Wartburg, Flaubert als Gestalter. *DVj*. 19, 1941.
R. Trautmann, *Zu Form und Gehalt der Novellen Turgenjevs*, Leipzig, 1942.
Artículos: "Voice and address" y "View-point", en *DWL*, 1943.
J. de Prado Coelho, *Introdução ao estudo da novela Camiliana*, Coimbra, 1946.
Phyllis Bentley, *Some observations on the art of narrative*, Londres, 1946.
J. Gaspar Simões, *A arte de escrever romances*, Lisboa, 1947.
Américo Castro, La estructura del Quijote, *Realidad* 2, 1947.
W. Matz, *Der Vorgang im Epos*, Hamburgo, 1947.
Forms of Modern Fiction, Essays collected in honour of J. Warren Beach, ed. by W. van O'Connor, Minneápolis, 1948.
A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, Londres, 1952.

Capítulo VII: EL CONTENIDO

Revistas para la investigación de la historia del espíritu:

Deutsche Vierteljahrsschrift, desde 1923.
Journal of the History of Ideas, desde 1940.
Realidad. Revista de ideas, desde 1946.

Obras teóricas:

W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 5.ª ed., Leipzig, 1916, (trad. española).
— Einleitung in die Geisteswissenschaften, en *Gesammelte Schriften I*, Leipzig, 1922 (trad. española).
H. A. Hodges, *W. Dilthey. An introduction*, Londres, 1944.
Joaquim de Carvalho, Prefacio a: W. Dilthey, *Leibniz e a sua época*, Coímbra, 1947.
E. Wechssler, *Über die Beziehungen zwischen Weltanschauung und Kunstschaffen*, Marburgo, 1911.

F. MEDICUS, Philosophie und Dichtung, *Logos IV*, Tubinga, 1913.
R. BUCHWALD, Die Weltanschauung im Kunstwerk, *GRM*, 1913.
J. PETERSEN, *Literaturgeschichte als Wissenschaft*, Heidelberg, 1914.
H. NOHL, *Stil und Weltanschauung*, Jena, 1920.
H. CYSARZ, *Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft*, Munich, 1926.
E. ERMATINGER, Die Idee im Dichtwerk, *Blätter für deutsche Philosophie* 2, 1928.
R. UNGER, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Gesammelte Studien I, Berlín, 1929.
P. BÖCKMANN, Von den Aufgaben einer geisteswissenschaftlichen Literaturbetrachtung, *DVj* 9, 1931.
E. GILSON, *Les idées et les lettres*, París, 1932.
BERNARD HEYL, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*. A study in semantics and evolution, New Haven, 1943.
HENRY PEYRE, *Writers and their Critics*, Cornell Univ. Press. 1944 (con bibliografía sobre el problema de la crítica hecha por contemporáneos).
K. VIËTOR, Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte, *Publications of the Mod. Lang. Assoc.* 60, 1945.

Algunos estudios importantes desde el punto de vista de la historia del espíritu:

F. GUNDOLF, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlín, 1911.
E. CASSIRER, *Freiheit und Form*, Berlín, 1916.
— *Idee und Gestalt*, Berlín, 1921.
R. UNGER, *Herder, Novalis und Kleist*. Studien über die Entwicklung des Todesproblems vom Sturm und Drang zur Romantik, Francfort, 1922.
— *Hamann und die Aufklärung*, 2.ª ed., Jena, 1925.
H. A. KORFF, *Geist der Goethezeit*, 4 vols., Leipzig, 1933 ss.
AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925.
W. REHM, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, Halle, 1928.
— *Griechentum und Goethezeit*. Geschichte eines Glaubens, 3.ª ed., Berna y Munich, 1951.
Aufriss der deutschen Literaturgeschichte, ed. por KORFF y LINDEN, Leipzig, 1930.
P. KLUCKHOHN, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, 2.ª ed., Halle, 1931.
L. TONELLI, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Florencia, 1933.
PAUL HAZARD, *La crise de la conscience européenne* (1680-1715), París, 1935.
— *La pensée européenne au VXIIIème siècle*. De Montesquieu à Lessing. 3 vols., París, 1946.
C. S. LEWIS, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936.
E. FRANZ, *Deutsche Klassik und Reformation*, Halle, 1937.
A. BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, 2 vols., Marsella, 1937.

GÜNTHER MÜLLER, *Geschichte der deutschen Seele*, Vom Faustbuch zu Goethes Faust, Friburgo, 1939.
— *Der Mensch im irdischen Geheimnis*. Schicksal und Seinsglück, Salzburgo, Leipzig, 1939.
ARTHUR O. LOVEJOY, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948.

CAPÍTULO VIII: EL RITMO

(Cfr. Bibliogr. del cap. III)

Estudios bibliográficos:

A. RUCKNICH, A bibliography of rhythm, *The American Journal of Psychology*, 1913, 1915.
Zeitschrift für Aesthetik, vol. XXI.
Proceedings of the International Congress of Phonetic Sciences (2.° Congreso: Cambridge, 1935; 3.°: Gante, 1938).

Estudios sobre el ritmo:

K. BÜCHER, *Arbeit und Rhythmus*, 6.ª ed., Leipzig, 1924.
J. H. SCOTT, *Rhythmic verse*, Jowa City, 1925.
PIUS SERVIEN (Coculesco), *Essai sur les rythmes toniques du français*, París, 1925.
— *Lyrisme et structures sonores*, París, 1930.
— *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, París, 1930.
— *Science et poésie*, París, 1947.
E. W. SCRIPTURE, *Grundzüge der englischen Verswissenschaft*, Marburgo, 1929.
ALBERT VERWEY, *Ritme en metrum*, 1931 (trad. alemana con el título de *Rhythmus und Metrik*, Halle, 1934).
A. W. DE GROOT, Der Rhythmus, *N* 17, 1932 (con bibliogr.).
MARTHA AMREIN-WIDMER, *Rhythmus als Ausdruck des inneren Erlebens in Dantes Divina Commedia*, Zurich, 1932.
PH. A. BECKER, *Der gepaarte Achtsilber in der französischen Dichtung*, Leipzig, 1934.
W. SCHURIG, *Das Prinzip der Abstufung im deutschen Vers*, Halle, 1934.
J. W. HENDREN, *A Study of Ballad Rhythm*, Londres, 1936.
FORMONT-LEMERRE, *Le vers français: versification et poétique*, París, 1937.
C. CETTI, *Il ritmo in poesia*. Teoria razionale, Como, 1938.
A. ARNHOLTZ, *Studier i poetisk og rytmik I:* Prinzip. Studien zur vergleichenden Rhythmik, Copenhague, 1938.
K. PÖRSCHKE, *Die Versgestalt in Hölderlins Elegienzyclus "Menons Klagen um Diotima" mit einer Untersuchung über Aufgabe und Methode wissenschaftlicher Versbetrachtung*. Tesis, Kiel, 1936.

D. Seckel, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig, 1937.
E. Lachmann, *Hölderlins Hymnen in freien Strophen*, Francfort, 1937.
W. Kayser, Vom Rhythmus in deutschen Gedichten, *Dichtung u. Volkstum*, 1939.
H. Leeb, *Vom Wesen des Rhythmus*, Leipzig, 1941.
J. Simões-Neves, *Origens da poesia rítmica*, Lisboa, 1918.
J. A. Richards, Rhythm and Metre, en *Principles of Literary Criticism*, 3.ª ed., Londres, 1944.
August Closs, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Berna, 1947.
Luís Filipe L. Cintra, *O ritmo na poesia de A. Nobre*, Tesis, Fac. de Letras de Lisboa, 1946.
Vincenzo Spinelli, *A língua portuguesa nos seus aspectos melódico e rítmico*, Lisboa, 1946.
Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, 2.ª ed., Zurich, 1944.
T. S. Eliot, *The Music of Poetry*, Glasgow, 1942.
F. G. Jünger, *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, Stuttgart, 1952.

Sobre las cláusulas:

W. Meyer-Speyer, Die rhythmische lateinische Prosa, en *Gesammelte Abhandlungen zur mittellatein. Rhythmik II*, Berlín, 1905.
Albert C. Clark, *The Cursus in Mediæval and Vulgar Latin*, Oxford, 1910.
E. Norden, *Antike Kunstprosa*, 2 vols., Leipzig, 1915-16.
M. G. Nicolau, *L'origine du "cursus" rythmique*, París, 1930.
M. R. Delaney, *A Study of the Clausulae in the Works of St. Ambrose*, Tesis, Cathol. Univ. Washington, 1934.
Carl Erdmann, Leonidas. Zur wissenschaftlichen Lehre von Kursus, Rhythmus und Reim, en *Festschrift für K. Strecker*, Leipzig, 1941.

Sobre el ritmo de la prosa:

G. Saintsbury, *History of English Prose Rhythm*, Londres, 1912.
William M. Patterson, *The Rhythm of Prose*, Nueva York, 1916.
P. Fijn van Draat, *Rhythm in English Prose*, Heidelberg, 1910.
H. Brémond, *Les deux musiques de la prose*. París, 1924.
E. Martin, *Les symmétries du français littéraire*, París, 1924.
K. Burdach, Über den Satzrhythmus der deutschen Prosa, en *Vorspiel II*, Halle, 1925.
R. Blümel, Der Rhythmus der neuhochdeutschen Prosa, *Zeitschr. für deutsche Philologie*, 1935.
R. Brenes-Mesén, El ritmo de la prosa española, *Hispania*, 1938.
M. Vanselow, Vom Rhythmus des Satzes, *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1939.
A. Classe, *The Rhythm of English Prose*, Oxford, 1939.
I. Brömmel, *Der Rhythmus als Stilelement in Mörikes Prosa*, Leipzig, 1941.

P. F. BAUM, *The other Harmony of Prose:* an Essay in English Prose Rhythm, Durham (N. C.), 1952.

CAPÍTULO IX

A. EL CONCEPTO DE ESTILO

Revistas de investigación estilística:

Trivium (desde 1943).
World Journal of the Linguistic Circle of New York devoted to the study of linguistic science in all its aspects, ed. S. F. VANNI, Nueva York (desde 1945).

Bibliografías:

H. HATZFELD, Romanistische Stilforschung, *GRM* 1929, 1931.
— Nuevas investigaciones estilísticas en las literaturas románicas (1932-45), *Boletín del Instit. de Filología de la Univ. de Chile IV*, 1946.
E. K. MAPES, Implications of some Recent Studies on Style, *RIc* 18, 1938.
J. PETERSEN, *Die Wissenschaft von der Dichtung I*, Berlín, 1939.
H. ANDERSEN, Bibliografi over nordisk stilforskning, *Nysvenska Studier*, 19, 1940.

El problema de la historia del estilo:

H. HOFFMANN-KRAYER, *Geschichte des deutschen Stils in Einzelbildern*, Leipzig, 1925.
J. NADLER, Das Problem der Stilgeschichte, en *PhLw*, Berlín, 1930.
H. BRINKMANN, Grundfragen der Stilgeschichte, *Zeitschrift für Deutschkunde* 47.
J. VAN DAM, Literaturgeschichte als Stilgeschichte, *N* 1938.

El concepto de estilo:

W. P. KER, *Form and Style in Poetry* (London lectures, 1914-15), Londres 1929.
A. VERWEY, *Europäische Aufsätze*, Leipzig, 1919.
E. RICKERT, *New Methods for the Study of Literature*, 1927.
H. PONGS, Zur Methode der Stilforschung, *GRM* 17, 1929.
K. SCHULTZE-JAHDE, *Ausdruckswert und Stilbegriff*, Berlín, 1930.
AMADO ALONSO y R. LIDA, *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, 1932 (contiene, además de estudios de los editores, traducciones de trabajos de Bally, El. Richter, Loesch, Hatzfeld).

JUAN CHABÁS, *Vuelo y estilo*, 4 vols., Madrid, 1934 ss.
W. KRAMER, *Inleiding tot de stilistiek*, Groninga, 1935.
MIDDLETON MURRY, *The problem of style*, 5.ª ed., Londres, 1936.
ZYGMUNT LEMPICKI, *Le problème du style*, Varsovia, 1937 (cfr. *Helicon I*, 299).
A. GÖRLAND, *Aesthetik*. Kritische Philosophie des Stils, Hamburgo, 1937.
TH. SPOERRI, Die stilkritische Methode, en *Die Formwerdung des Menschen*, Berlín, 1938.
Y. GANDON, *Le démon du style*, París, 1938.
LOUIS ESTÈVE, *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*, París, 1938.
E. FALQUI, *Ricerchi di stile*, Florencia, 1939.
AMADO ALONSO, The stylistic interpretation of literary texts, *Mod. Language Notes* 57, 1942.
W. H. D. ROUSE, Style, en *Essays and Studies by Members of the English Association*, ed. N. CH. SMITH, Oxford, 1942.
F. J. SNIJMAN, *Literêre stijl met die oog op stijlonderzoek*, Assen, 1946.
EMMY L. KERKHOFF, *Het begrip stijl*, Groninga, 1947.
C. F. P. STUTTERHEIM, *Stijlleer*, La Haya, 1947.
MARCEL CRESSOT, *Le style et ses techniques*, París, 1947.
DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5.ª ed., Madrid, 1964.
H. SEIDLER, *Allgemeine Stilistik*, Gotinga, 1953.

Estilística normativa:

R. M. MEYER, *Deutsche Stilistik*, 2.ª ed., Munich, 1913.
A. ALBALAT, *Comment il ne faut pas écrire*, París, 1921.
— *L'art d'écrire*, 26.ª ed., París, 1926.
F. STROHMEYER, *Der Stil der französischen Sprache*, Leipzig, 1925.
W. SCHNEIDER, *Kleine deutsche Stilkunde*, Leipzig, 1925.
M. DEUTSCHBEIN, *Neuenglische Stilistik*, Leipzig, 1932.
L. REINERS, *Deutsche Stilkunst*, Munich, 1944.
RODRIGUES LAPA, *Estilística da língua portuguesa*, Lisboa, 1945.

Estilística de la lingüística:

CH. BALLY, *Traité de stylistique française*, Heildelberg, París, 1921.
— *Le langage et la vie*, París, 1946.
FR. PAULHAN, *La double fonction de la langue*, París, 1929.
E. WINKLER, *Grundlegung der Stilistik*, Leipzig, 1929.
— *Stilprobleme der französischen Gegenwartslyrik*, Viena, 1928.
J. MAROUZEAU, *Précis de stylistique française*, París, 2.ª ed., 1946.
A. SÉCHEHAYE, *Les trois linguistiques saussuriennes*, Zurich, s. a. (cfr. J. LEHMANN, *Deutsche Literatur-Zeitung* 63, 1942, 812-19).

Le style c'est l'homme même:

B. CROCE, *La poesia*, 4.ª ed., Bari, 1946.
K. VOSSLER, Croces Sprachphilosophie, en *Aus der romanischen Welt IV*, Leipzig, 1942.
— *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg, 1925.
— *Frankreichs Kultur und Sprache*, 3.ª ed., 1929.
L. SPITZER, *Aufsätze zur roman. Syntax und Stilistik*, 1918.
— *Stilstudien*, Munich, 1928, 2 vols.
— *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburgo, 1931.
G. BERTONI, *Lingua e pensiero*, Florencia, 1931.
— *Lingua e poesia*, Florencia, 1937.
— *Lingua e cultura*, Florencia, 1939.
D. BARTLING, *Aantekeningen over stijl, persoonlijkheid en kunstwerk*, Assen, 1938.
E. R. CURTIUS, *Balzac*, Bonn, 1923, 2.ª ed., Berna, 1951.
A. THIBAUDET, *G. Flaubert*, París, 1932.
— *Réflexions sur la littérature*, 2 vols., París.
R. JOHANNET, Péguy écrivain et poète, en *Itinéraires d'intellectuels*, París, 1921.
A. THIBAUDET, Psychanalyse et critique, *Nouv. revue française*, 1 de abril de 1921.
E. AULHORN, Dichtung und Psychoanalyse, *GRM* 10, 1922.
O. RANK, *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens, 2.ª ed., Leipzig, 1926.
E. ALKER, Psychoanalyse und Literaturwissenschaft, *N* 12, 1927.
C. G. JUNG, Psychologie und Dichtung, en *PhLw*, Berlín, 1930.
W. MUSCHG, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Zurich, 1930.
H. PONGS, Psychoanalyse und Dichtung, *Euphorion*, 34, 1933.
J. F. PASTOR, Zur Problematik der Anwendung der psychoanalytischen Methode auf literarischen Gebiet, *N* 22, 1936-37.
PIERRE TRAHARD, La poésie et la psychanalyse, en *Le mystère poétique*, París, 1940.
C. S. LEWIS, *Psycho-Analysis and Literary Criticism*. Essays and Studies XXVII, 1941.

Estilística bajo el influjo de la ciencia del arte:

H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915.
O. WALZEL, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Potsdam, 1923.
— *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlín, 1947.
— *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926.
K. VOSSLER, Über wechselseitige Erhellung der Künste, en *Aus der romanischen Welt II*, Leipzig, 1940.

H. NOHL, *Stil und Weltanschauung*, Jena, 1920.
F. STRICH, *Deutsche Klassik und Romantik*, Munich (1922); 4.ª ed., Berna, 1949.
F. SCHÜRR, *Das altfranzösische Epos*. Zur Stilgeschichte und inneren Form der Gothik, Munich, 1926.
TH. SPOERRI, *Renaissance und Barock bei Ariosto und Tasso*, Berna, 1932.
E. ERMATINGER, Zeitstil und Persönlichkeitsstil, *DVj* 4, 1926.
W. SCHNEIDER, *Ausdruckswerte der deutschen Sprache*, Leipzig, 1931.
J. PFEIFFER, *Umgang mit Dichtung*, 6.ª ed., Leipzig, 1949.

Investigación estilística de la obra:

H. AMMANN, *Die menschliche Rede*, 2 vols., Lahr, 1928.
R. ALEWYN, *Vorbarocker Klassizismus*, Heidelberg, 1926.
K. MAY, *Faust II. Teil. In der Sprachform gedeutet*, Berlín, 1936.
E. STAIGER, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zurich, 1939.
— *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zurich, 1943.
DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 5.ª ed., 1964.
— y CARLOS BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 2.ª ed., 1956.

Sobre el problema del realismo literario:

CL. LUGOWSKI, *Wirklichkeit und Dichtung*, Berlín, 1936.
K. VOSSLER, *Realismo e religião na poesia luso-espanhola do século de ouro*, Lisboa, 1944.
E. AUERBACH, *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Berna, 1946.
CH. CAULDWELL, *Illusion and Reality*. A study of the sources of poetry, Londres, 1937.
E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948 (390 ss.).
— "A Symposion on Realism", arr. by HARRY LEVIN, *Compar. Literature III*, 1951.

Lengua y estilo:

P. BINSWANGER, *Die ästhetische Problematik Flauberts*. Untersuchungen zum Problem von Sprache und Stil in der Literatur, Francfort, 1934.
KAZIMIERZ WÖYCICKI, *L'unité du style dans l'œuvre poétique* (cfr. *Helicon* I, pág. 299).
W. M. URBAN, *Language and Reality*. The philosophy of language and the principles of symbolism, Londres, 1939.
ROLF PIPPING, *Språk och stil*, Estocolmo, 1940.
E. FENZ, *Laut, Wort, Sprache und ihre Deutung*, Viena, 1940.

M. KOMMERELL, Die Sprache und das Unaussprechliche, en *Geist und Buchstabe*, 2.ª ed., Francfort, 1942.
BERNARD HEYL, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism.* A study in semantics and evolution, New Haven, 1943.
H. MAEDER, *Versuch über den Zusammenhang von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte*, Zurich, 1945.
F. STRICH, Dichtung und Sprache, en *Der Dichter und die Zeit*, Berna, 1947.
LEO SPITZER, *Linguistics and Literary History*, Essays in Stylistics, Princeton, 1948.
— *A Method of Interpreting Literature*, Northampton, 1949.
J. PFEIFFER, *Umgang mit Dichtung*, 6.ª ed., Leipzig, 1949.
H. SEIDLER, *Allgemeine Stilistik*, Gotinga, 1953.

B. INVESTIGACIÓN DEL ESTILO

Sobre Mallarmé:

A. THIBAUDET, *La poésie de Mallarmé*, 2.ª ed., París, 1926.
F. RAUHUT, *Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Mallarmés*, Marburgo, 1926.
— *Das französische Prosagedicht*, Hamburgo, 1929.
J. ROYÈRE, *Mallarmé*, París, 1927.
CH. E. RIETMANN, *Vision et mouvement chez Mallarmé*, París, 1932.
H. COOPERMAN, *The Aesthetics of Mallarmé*, Nueva York, 1933.
W. NAUMANN, *Der Sprachgebrauch Mallarmés*, Bonn, 1936.
D. A. K. AISH, *La métaphore dans l'œuvre de Mallarmé*, París, 1938.
A. BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, 2 vols., Marsella, 1937.
K. WAIS, *Mallarmé*, 2.ª ed., Munich, 1951.
C. M. BOWRA, *The Heritage of Symbolism*, Londres, 1943.
TH. SPOERRI, Stil der Ferne, Stil der Nähe, *Tr* 2, 1944.
SVEND JOHANSEN, *Le symbolisme*, Copenhague, 1945.
Revista "Les Lettres", núm. especial: *Mallarmé*, 3e année, París, 1948.
J. GENGOUS, *Le Symbolisme de Mallarmé*, París, 1950.
GUY MICHAUD, *Mallarmé*, París, 1953.

Estilística de la sonoridad:

MALLARMÉ, *Les mots anglais*, París, 1878.
— *La musique et les lettres*, París, 1891.
RENÉ GHIL, *Traité du verbe*, París, 1886 (programa del llamado "instrumentisme").
P. BEYER, Über Vokalprobleme und Vokalsymbolismus in der neueren deutschen Lyrik, en *Festschrift für B. Litzmann*, 1920.
E. FIESEL, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, 1927.

A. J. Trannoy, *La musique des vers*, París, 1929.
P. Servien (Coculesco), *Lyrisme et structures sonores*, París, 1930.
H. Werner, *Grundfragen der Lautphysiognomik*, Leipzig, 1932.
H. Lützeler, Die Lautgestaltung in der Lyrik, *Zeitschrift für Aesthetik* 29, 1935.
J. Vendryes, La phonologie et la langue poétique, *Revue des cours et conférences*, 1935-36.
L. Taruschio, *Nuova stilistica, ovvero dell' elemento musicale in letteratura*, Macerata, 1936.
K. Knauer, Die klangästhetische Kritik des Wortkunstwerks am Beispiel französischer Dichtung, *DVj* 15, 1937.
W. Schneider, Über die Lautbedeutsamkeit, *Zeitschrift für deutsche Philologie* LXIII.
F. Kainz, Die Sprachästhetik der jüngeren Romantik, *DVj* 16, 1938.
R. Petsch, Zur Tongestaltung in der Dichtung, en *Festschrift für J. Petersen*, Leipzig, 1938.
E. Sitwell, *A poet's notebook*, Londres, 1943.
F. Flora, *La Poesia Ermetica*, 2.ª ed., Bari, 1947.
F. Lockemann, *Das Gedicht und seine Klanggestalt*, 1952.

Rasgos especiales del estilo:

Imagen, metáfora, símbolo:

E. Huguet, *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de V. Hugo*, 2 vols., París, 1904-05.
Pierre de la Juillière, *Les images dans Rabelais*, Halle, 1912.
L. Ch. Baudouin, *Le symbole chez Verhaeren*, Ginebra, 1924.
Federico Olivero, A Study on the Metaphor in Dante, *Giornale dantesco*, 1925.
— *The representation of the image in Dante*, Turín, 1936.
R. Crétin, *Les images dans l'œuvre de Corneille*, 1927.
Eunice Joiner Gates, *The metaphors of Luis de Góngora*, Filadelfia, 1933.
F. E. Spurgeon, *Shakespeare imagery*, Cambridge, 1935.
W. Clemen, *Shakespeares Bilder*, Bonn, 1936.
Irma Tiedke, *Symbole und Bilder im Werke Prousts*, Hamburgo, 1936.
M. Praz, *Studies in 17th century Imagery I*, Londres, 1939.
Marion B. Smith, *Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon*, Filadelfia, 1940.
E. Fiser, *Le symbole littéraire*. Essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Proust, 1941.
H. Peyre, L'image du navire chez Baudelaire, *Mod. Lang. Notes*, 44.
Marc Eigeldinger, *Le dynamisme de l'image dans la poésie française*, Neuchâtel, 1943.
Rosemonde Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Illinois, 1947.

FRITZ STRICH, Das Symbol in der Dichtung, en *Der Dichter und die Zeit*, Berna, 1947.
CLEANTH BROOKS, *The Well Wrought Urn*, Londres, 1949.
MAUD BODKIN, *Studies of type-images in Poetry, Religion and Philosophy*, Londres, 1951.
— *Archetypal Patterns in Poetry*, 3.ª ed., Londres, 1951.
W. EMRICH, Symbolinterpretation und Mythenforschung, *Euphorion* 47, 1953,
W. KILLY, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Gotinga, 1956.

Epíteto:

F. J. ROBERTSON, *L'epithète dans les œuvres lyriques de V. Hugo*, París, 1927.
G. B. ROBERTS, *The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period*, Yowa, 1936.

Enumeración:

L. SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna* (Colección de Estudios estilísticos, Anejo I). Buenos Aires, 1945.

Espacio y tiempo:

J. KLEIN, Das Raumerlebnis in der Lyrik Eichendorffs. *Zeitschrift für Aesthetik* 29, 1935.
RENÉ WEHRLI, *Eichendorffs Erlebnis und Gestaltung der Sinnenwelt*, Frauenfeld, Leipzig, 1938.
D. SECKEL, Hölderlins Raumgestaltung, *Dichtung u. Volkstum* 39, 1938.
H. A. STEIN, *Die Gegenstandswelt im Werke Flauberts*, Tesis, Colonia, 1938.
E. STAIGER, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zurich, 1939.
FR. MEHMEL, *Virgil und Appollonius Rhodius*, Untersuchungen über die Zeitvorstellungen in der antiken epischen Erzählung, Hamburgo, 1940.
R. GUARDINI, *Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hölderlins*, Tubinga, 1944.
M. BULAND, *The Presentation of Time in the Elizab. Drama*, Yale Univ., 1946.
A. A. MENDILOW, *Time and the Novel*, Londres, 1952.
G. HESS, *Die Landschaft in Baudelaires Fleurs du Mal*, Heidelberg, 1953.
KENNETH CLARK, *Landscape into Art*, Londres, 1949. (El autor trata del problema sólo en la pintura; pero, debido a la metodología, es de gran importancia también para el historiador de la literatura.)

Monografías:

ALFREDO GALLETTI, *La poesia e l'arte di G. Pascoli*, Bolonia, 1924.
H. HATZFELD, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, Leipzig, 1927.
M. DEUTSCHBEIN, *Shakespeares Macbeth als Drama des Barock*, Leipzig, 1936.
C. PRIVITERA, *La poesia e l'arte di Tasso*, Mesina, 1936.
E. STAIGER, *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zurich, 1943.

SVEND JOHANSEN, *Le symbolisme*, Copenhague, 1945.
J. M. M. ALER, *Im Spiegel der Form*. Stilkritische Wege zur Deutung von Stefan Georges Maximindichtung, Amsterdam, 1947.
LEVIN L. SCHÜCKING, *Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit*, Berna, 1947.
Para la literatura francesa cfr. la colección "*Mellotée*"; p. ej.:
E. FARAL, *La chanson de Roland*, París, 1933; GUSTAVE REYNIER, *Etude et analyse de "Les femmes savantes" de Molière*, París, 1936, etc.

El estilo de la prosa:

G. LANSON, *L'art de la prose*, París, 1908.
G. LOESCH, *Die impressionistische Syntax der Brüder Goncourt*, Nuremberg, 1919.
EUGÈNE-LOUIS MARTIN, *Les symmétries de la prose dans les principaux romans de V. Hugo*, París, 1925.
GASTON GUILLAUMIE, *L. Guez de Balzac et la prose française*, París, 1927.
L. SPITZER, *Stilstudien*, 2 vols., Munich, 1928.
HERBERT READ, *English Prose Style*, Londres, 1928.
B. DOBRÉE, *Modern Prose Style*, 1934.
R. OLBRICH, *Syntaktisch-stilistische Studien über Benito Pérez Galdós*, Hamburgo, 1937.
E. BENDZ, *P. Valéry et l'art de la prose*, Goteborg, Leipzig, 1937.
G. JAHN, *Studien zu Eichendorffs Prosastil*, Leipzig, 1937.
H. LINDIG, *Der Prosastil L. Tiecks*, Tesis, Leipzig, 1937.
J. DUSTMANN, *Eichendorffs Prosastil*, Tesis, Bonn, 1938.
JOH. PRADEL, *Studien zum Prosastil Brentanos*, Halle, 1939.
RENATA EGGENSCHWYLER, *Saggio sullo stile di B. Cellini*, Zurich, 1940.
ANTÓNIO M. G. FERREIRA, *O estilo de "Eurico" de Alexandre Herculano*, Coimbra, 1945.
R. A. SAYCE, *Style in French Prose:* a Method and Analysis, Londres, 1953.

Investigación estilística de distintas redacciones de la misma obra:

A. ALBALAT, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des auteurs*, París, 1905.
R. GLOTZ, *Essai sur la psychologie des variantes des "Contemplations" de V. Hugo*, París, 1924.
F. A. DE BENEDETTI, *L'arte di Ludovico Ariosto*, Bolonia, 1925.
LÉON PIERRE-QUINT, *Comment travaillait Proust*, París, 1928.
H. W. HAGEN, *Rilkes Umarbeitungen*, Leipzig, 1931.
H. KEIPERT, *Die Wandlungen Goethescher Gedichte zum klassischen Stil*, Jena, 1932.
A. PANTKE, *G. Flauberts "Tentation de St. Antoine"*. Ein Vergleich der drei Fassungen, Tesis, Leipzig, 1936.

D. L. DEMOREST, Les suppressions dans le texte de Mme Bovary, en *Mélanges Huguet*, 1940.
TINO KAISER, *Vergleich der verschiedenen Fassungen von Kleists Dramen*, Berna, 1944.
H. KUNISCH, *A. Stifter*, Berlín, 1950.

CAPÍTULO X

LA ESTRUCTURA DEL GÉNERO

Generalidades:

F. BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, París, 1890.
R. LEHMANN, *Deutsche Poetik*, Munich, 1908.
E. BOVET, *Lyrisme, épopée, drame*. Une loi de l'histoire littéraire expliquée, París, 1911.
B. CROCE, *Estetica*, 8.ª ed., Bari.
— Per una poetica moderna, en *Festschrift für K. Vossler*, Heidelberg, 1922.
— *La poesia*, 4.ª ed., Bari, 1946.
R. K. HACK, The doctrine of the literary forms, *Harvard studies in classical philol.* 27, 1916.
R. HARTL, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Viena, 1924.
R. PETSCH, *Gehalt und Form*. Dortmund, 1925.
— Gattung. Art und Typus, *Forschungen u. Fortschritte* 10 (núm. 7).
J. PETERSEN, Zur Lehre von den Dichtungsgattungen, en *Festschrift für Sauer*, 1926.
— *Die Wissenschaft von der Dichtung I*, Berlín, 1939.
GÜNTHER MÜLLER, Bemerkungen zur Gattungspoetik, *Philosophischer Anzeiger* 3, 1929.
— *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, Halle, 1944.
— Morphologische Poetik, *Helicon* 5, 1943.
A. JOLLES, *Einfache Formen*, Halle, 1930.
K. VIËTOR, Probleme der literarischen Gattungsgeschichte, *DVj* 9, 1931.
J. E. SPINGARN, *Creative criticism*, 2.ª ed., Oxford, 1931.
N. NAVA, *Introduzione ad una poetica nova*, Módena, 1936.
MARIANNE WEICKERT, Die literarische Form von Machiavells *Principe*. Eine morphologische Untersuchung. Wurzburgo, 1937.
P. v. TIEGHEM, La question des genres littéraires, *Helicon* 1, 1938 .
G. P. SCARLATA, *I fondamenti della poetica*, Palermo, 1939.
Actes du 3e Congrès international d'histoire littéraire (Lyon, 1939, dedicadas por entero al problema de los géneros), *Helicon* 2, 1940.

IRENE BEHRENS, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle, 1940.
GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Teoría e historia de los géneros literarios*, 2.ª ed., Barcelona, 1941.
K. BURKE, *The philosophy of literary form*, 1941.
K. KRAUSE, *Werkstatt der Wortkunst*. Eine Poetik in Selbstzeugnissen der Dichter, Munich, 1942.
I. SCHWARZ, Der Lebenssinn der Dichtungsgattungen, *Dichtung u. Volkstum* 42, 1942.
J. J. DONOHNE, *The Theory of Literary Kinds I*, 1943; *II*, 1949.
KURT BERGER, Die Dichtung im Zusammenhang der Künste, *DVj* 21, 1943.
A. WARREN, *Theories of genres from the Renaissance to the present* (cfr. *DWL*, pág. 105).
W. KAYSER, *O problema dos géneros literários*, Separ. Coímbra, 1944.
STEPHEN GILMAN, El tiempo y el género literario en la Celestina, *Rev. de filol. hispánica*, 1945.
E. STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, 2.ª ed., Zurich, 1951.
H. FOCILLON, *La vie des formes*, 3.ª ed., París, 1947.
M. FUBINI, Genesi e storia dei generi letterari, en *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, ed. MOMIGLIANO, vol. II, Milán, 1948.

Sobre la lírica:

F. SIEBURG, *Die Grade der lyrischen Formung*, Tesis, Münster, 1920.
J. B. HABBEL, *An Introduction to Poetry*, Nueva York, 1922.
W. P. KER, *The Art of Poetry*, Oxford, 1923.
MARIANNE THALMANN, *Gestaltungsfragen der Lyrik*, Munich, 1935.
JOH. PFEIFFER, *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde*, Halle, 1931.
HERBERT READ, *Form in Modern Poetry*, Londres, 1932.
R. PETSCH, *Die lyrische Dichtkunst*, Halle, 1939.
GÜNTHER MÜLLER, Die Grundformen der deutschen Lyrik, en *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung V*, Berlín, 1941.
ERICH KAHLER, Was ist ein Gedicht? *D. Neue Rundschau*, 1950.
GOTTFRIED BENN, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, 1951.
F. LOCKEMANN, *Das Gedicht und seine Klanggestalt*, 1952.

Sobre el drama:

K. VOSSLER, Dreierlei Begriffe vom Drama (1926), en *Aus der romanischen Welt II*, Leipzig, 1940.
W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlín, 1928.
A. PERGER, *Einortsdrama und Bewegungsdrama*, Brünn, 1929.
R. PETSCH, Die innere Form des Dramas, *Euphorion*, 1930.
— *Wesen und Formen des Dramas*, Halle, 1945.
O. GÖRNER, *Vom Memorabile zur Schicksalstragödie*, Berlín, 1931.
J. KÖRNER, Tragik und Tragödie, *Pr. Jbb CCXXV*, 1931.

J. SEGOND, La signification de la tragédie, *Rev. des cours et conférences*, 1935-36.
JEAN BÉRAND, *Initiation à l'art dramatique*, Montreal, 1936.
F. L. LUCAS, *Tragedy*. In relation to Aristotle's Poetics. 3.ª ed., Londres, 1935.
N. S. WILSON, *European drama*, Londres, 1937.
FR. GÜTTINGER, *Die romantische Komödie und das deutsche Lustspiel*, Frauenfeld, Leipzig, 1939.
J. FAIBLEMAN, *In Praise of Comedy*, Nueva York, 1939.
H. BAKER, *Introduction to Tragedy*, Louisiana State Univ. Press, 1939.
M. KOMMERELL, *Lessing und Aristoteles*. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie, Francfort, 1940.
P. KLUCKHOHN, Die Arten des Dramas, *DVj* 19, 1941.
KURT WEIGAND, *Situation und Situationsgestaltung in der Tragödie*, Dresde, 1941.
H. J. BADEN, *Das Tragische*. Die Erkenntnisse der griechischen Tragödie, Berlín, 1941.
E. BUSCH, *Die Idee des Tragischen in der deutschen Klassik*, Halle, 1942.
O. ROMMEL, Komik und Lustspieltheorie, *DVj* 21, 1943.
ARTHUR PFEIFFER, *Ursprung und Gestalt des Dramas*. Studien zu einer Phänomenologie der Dichtkunst und Morphologie des Dramas, Berlín, 1943.
UNA ELLIS-FERMOR, *The Frontiers of Drama*, Londres, 1945.
A. R. THOMPSON, *The Anatomy of Drama*, Berkeley, 1946.
RONALD PEACOCK, *The Poet in the Theatre*, Londres, 1946.
MOODY E. PRIOR, *The Language of Tragedy*, Columb. Univ. Press, 1947.
K. JASPERS, *Über das Tragische*, Munich, 1952.
B. v. WIESE, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 2.ª ed., Hamburgo, 1952.
— *Tragic Themes in Western Literature*, ed. Cleanth Brooks, New Haven, 1955.
RONALD PEACOCK, *The Art of Drama*, Londres, 1957.

Sobre el "Frei Luiz de Sousa" de Garret:

E. WISMER, *Der Einfluss des deutschen Romantikers Z. Werner in Frankreich*, Neuchâtel, 1928.
HENRI GLAESENER, La malédiction paternelle dans le théâtre romantique et le drame fataliste allemand, *Rlc*, 1930.
ANDRÉE CRABBÉ ROCHA, *O teatro de Garret*, Coímbra, 1944.

Sobre la épica:

W. P. KER, *Epic and Romance*, Londres, 1896.
H. KEITER y T. KELTEN, *Der Roman*. Theorie und Technik, Essen, 1912.
GEORG LUKÁCS, *Die Theorie des Romans*, Berlín, 1920.
W. FLEMMING, *Epik und Dramatik*, 2.ª ed., Berna, 1955.

ORTEGA Y GASSET, Ideas sobre la novela, en *La deshumanización del arte*, Madrid, 1925.

K. VOSSLER, Der Roman bei den Romanen (1927), en *Aus der romanischen Welt IV*, Leipzig, 1940 (trad. española).

G. DUHAMEL, *Essai sur le roman*, París, 1927.

FRANÇOIS MAURIAC, *Le roman*, París, 1928.

— *Le romancier et ses personnages*, París, 1933.

A. HIRSCH, *Der Gattungsbegriff Novelle*, Berlín, 1928.

M. BARRIÈRE, *Essai sur l'art du roman*, París, 1931.

I. WORTIG, *Der Wendepunkt in der neuen deutschen Novelle und seine Gestaltung*, Tesis, Francfort, 1931.

R. PETSCH, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1934.

HUGH WALPOLE, *Tendencies of the Modern Novel*, Londres, 1934.

HENRY JAMES, *The Art of the Novel*, Londres, 1935 (póstumo).

WALTER RALEIGH, *The English Novel*, Londres, 1935.

R. KOSKIMIES, *Theorie des Romans*, Helsinki, 1935.

W. VETTERLI, *Die ästhetische Deutung und das Problem der Einheit der Göttlichen Komödie in der neueren Literaturgeschichte*, Estrasburgo, 1935.

A. G. STRONG, *The Art of the Short Story*. Essays by div. hands, ed. HAROLD NICHOLSON, vol. 23.

EDWIN MUR, *The Structure of Novel*, 3.ª ed., Londres, 1938.

D. DE GUZMÁN, De la novela. Sus orígenes y desenvolvimiento. *Anuario Acad. Colomb. de la Lengua*, Bogotá, 1938.

M. RATNER, *Theory and Criticism of the Novel in France from l'Astrée to 1750*, Nueva York, 1938.

H. RIEFSTAHL, *Der Roman des Apuleius*. Beitrag zur Romantheorie, Francfort, 1938.

A. THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, París, 1938.

J. R. FREY, Bibliographie zur Theorie und Technik des deutschen Romans (1910-38), *Mod. Language Notes*, 54.

W. KRAUSS, Novela-Novella-Roman, *Zeitschrift für roman. Philol.* 60, 1939.

W. SCHÄFER, Das Wesen der epischen Dichtung, *Zeitschr. f. Kulturphil.*, 1939.

PH. A. BECKER, Vom Kurzlied zum Epos, *Zeitschr. für französische Sprache und Literatur*, 1940.

K. HAEDENS, *Paradoxe sur le roman*, Marsella, 1941.

EDGARD MERTNER, Zur Theorie der Short Story in England und Amerika, *Anglia LXV*, 1941.

EDUARDO DIESTE, El tiempo épico. Ensayo sobre la novela, *Nosotros* 48-49, Buenos Aires.

R. CAILLOIS, *Puissances du roman*, Marsella, 1942.

C. M. BOWRA, *From Virgil to Milton*, Londres, 1945.

W. C. CROSS, *The Modern English Novel*, Yale, 1946.

V. H. DEBIDOUR, Epique et Epopée, en *Sauveurs des lettres. Problèmes* littéraires, París, 1946.

ROBERT LIDDELL, *A Treatise on the Novel*, Londres, 1947.
G. MÜLLER, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn, 1947.
— Über das Zeitgerüst des Erzählens, *DVj*, 1950.
LEAN O'FAOLIN, *The Short Story*, Collins, 1948.
F. ALTHEIM, *Roman und Dekadenz*, Tubinga, 1951.
A. A. MENDILOW, *Time and the Novel*, Londres, 1952.
R. LIDDELL, *Some Principles of Fiction*, Londres, 1953.
STAFFAN BJÖRCK, *Romanens Formvärld*, Estocolmo, 1953.
E. LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955.
F. STANZL, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Viena, 1955.

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

(Comprende todos los citados en el texto y en la bibliografía. Los nombres de poetas y de artistas van en cursiva)

ÍNDICE DE OBRAS LITERARIAS

ÍNDICE TEMÁTICO

INDICE GENERAL

Págs.